



عَجِبْتُ لِمَنْ يَقْنُطُ
وَمَعَهُ الْاِسْتِغْفَارُ

عَلِيُّ بْنُ أَبِي طَالِبٍ

ICH WUNDERE MICH

ÜBER JEMANDEN,

DER VERZWEIFELT,

OBSCHON ER

UM VERZEIHUNG BITTEN DARF.

ALI IBN ABI TALIB



القهرست

- ٦ فُرتر هايز نبرج : صورة الطبيعة عند جوته وعلاقتها بالعلم الطبيعي المحدث
Werner Helsenberg, Das Naturbild Goethes und die modernen Naturwissenschaften
- ١٦ بعض اشعار لعبدى الشيرازى
- ١٧ محمد مصطفى: صور من مدرسة بهزاد في المجموعات الفنية بالقاهرة
Mohammad Mostafa, Bilder aus der Schule Bilhzads in ägyptischen Kunstsammlungen
- ٢٥ جونز ايش: الثمر «يوسف». تمثيلية اذاعية
Günter Eich, Der Tiger Jussuf. Hörspiel
- ٤٧ الفنون الإسلامية في برلين الشرقية
Islamische Kunst im östlichen Berlin
- ٥٥ غلام على همايون: المدن الإيرانية في اللوحات الأوروبية
Ghulamali Homayoun, Persische Städte in europäischen Darstellungen
- ٦٦ شهور السنة في الشعر و التصوير
Die Monate in Poesie und Bild:
- ٧٠ رايتهارد مولر ميليس: شهور العام في لوحات انتون كرايكر
Reinhard Müller-Miles, Die Monatsbilder von Anton Krejcar

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ترهم بصوته في إعداد هذا العدد
ويدون مساعدتهم كان من الحال ان تحصل هذه المجلة على شكلها الحال الجليل
نأشد القراء الكرام ان يدأوموا في ارسال معاوتهم وآرائهم القيمة ونحن لهم من الشاكرين

الفهرست

٧٦ كلأوس هارتموت اولبرخت: الفن الحديث في برلين
Klaus-Hartmut Olbricht, Moderne Kunst in Berlin

٨٠ مجدى يوسف: الفن و الالتزام عند حجازى
Magdi Youssef, Kunst und Engagement bei Hegazi

٨٣ محمد اقبال: مسجد قرطبة
Muhammad Iqbal, Die Moschee von Cordoba

٨٩ تاريخ • Chronik

٩٢ طالع الكتب • Buchbesprechungen

صورنا الغالطين:

قبة المحراب الأوسط في مسجد قرطبة
قبة الكنيسة التي شيدت في القرن السادس عشر في داخل جامع قرطبة.
أخذت كلنا اللوحين عن كتاب:

Spanien und seine Kunstschatze. Von Altamira bis zu den Katholischen Königen, Einleitung von
F. J. Sánchez Cantón. Text von J. M. Pita Andrade.

نشكر دارنشر سكير! لإعارتها لنا كليشيهات هاتين اللوحين
Editions d'Art Albert Skira, Genf, 1967

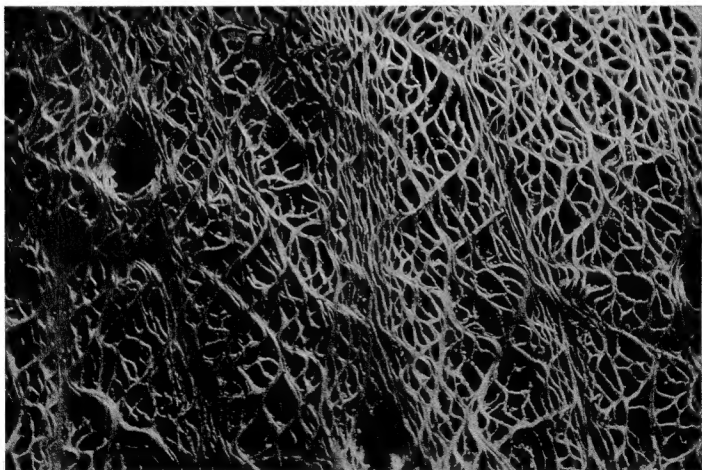
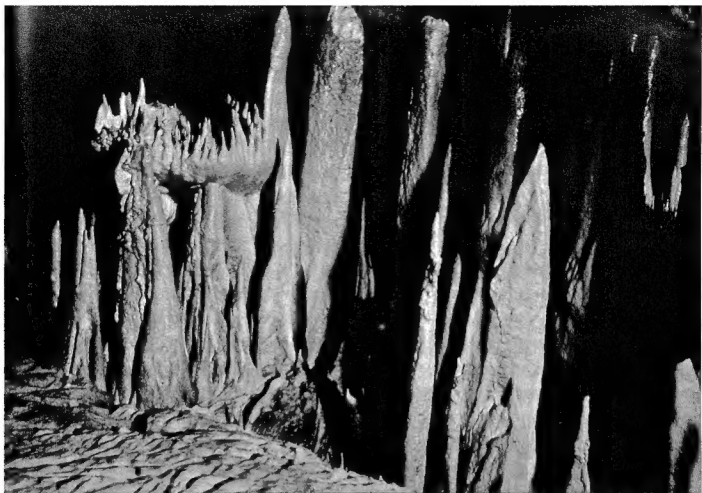
دار النشر: Übersee-Verlag, Hamburg 36, Neue Rabenstr. 28, Bundesrepublik Deutschland
تظهر مجلة "فكر وفن" العربية موقعا مرتين في السنة - الاشتراك: ١٥ مارك ألمان. - النسخة الواحدة: ٨,٥٠ مارك ألمان؛ ممن الاشتراك خفض للطلبة:

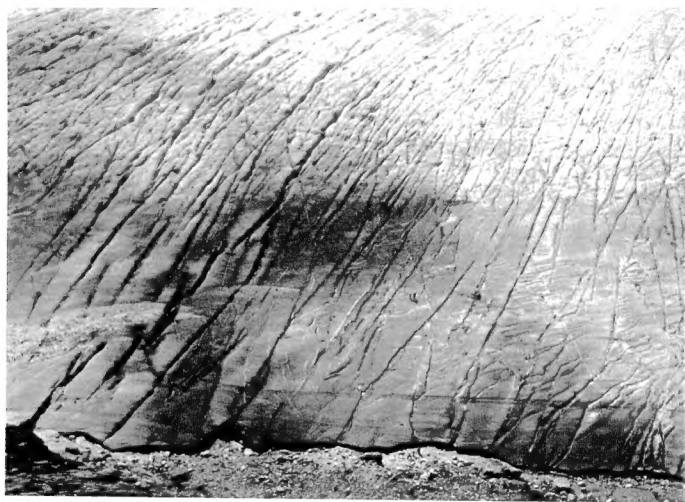
٧,٥٠ مارك ألمان. - تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر

تصمم الكليشيهات: Chemiegraphische Kunstanstalt Friedrich Heitges, Hamburg

الطبعة: © 1968 by Albert Theile بطرف ١٩٦٨ • Druck: J. J. Augustin, Buchdruckerei, Glückstadt

إدارة التحرير: Adresse der Redaktion: Albert Theile, CH 6314 Unterägeri, Zug, Switzerland





صورة الطبيعة عند جوته وعلاقتها بالعلم الطبيعي المحدث

بقلم فريدريش هازنبرج

الأضواء من مختلف الزوايا، حتى لم يعد هناك ما يمكن أن يقال، ولم يبق أمام العالم إلا أن يأخذ هذه الآراء التي سبق إعلانها، ويحاول دفعها قليلا إلى الأمام، بعد أن يتحقق منها في ضوء آخر تطورات العلوم الطبيعية والتكنولوجية. وهذا هو موضوع بحثنا اليوم.

ونحن - منذ البداية - لا نبي أن نصير فريسة للتشاؤم، كما هو الحال عند كارل ياسبرز، حين قال أن جوته لم يعد لديه ما يقوله لنا بعد أن عزل نفسه عن عالم التكنولوجيا الصاعد، وبدا لم يدرك واجبه في الحياة .. واجب مواصلة السعي للبحث عن طريق الإنسان .. كلا .. نحن لا نريد أن نذهب مذهب ياسبرز، بل دعنا نفسح الطريق لجوته، ونسمح لأرائه بالفناء، ونواجه بها عالم اليوم، لاسيما وأنه ليس لدينا ما يدعونا لمثل هذا التشاؤم.

مضى تطور العالم خلال الأعوام المائة والخمسين التي مضت، منذ أن كان جوته يولف الأشعار في فايمار ويمرر بالبحوث حول الظاهرة الأولية لنشأة الألوان، على نحو يختلف اختلافا بينا عما كان يشناه. إلا أنه يجدر بنا أن نجاهد أشد نقاد عصرنا، قائلين لم أن الشيطان الذي ارتبط معه فاست بذلك الرباط الخطير، لم يتمكن بعد من الاستيلاء على العالم بصفة نهائية. ومهما كان الأمر، فلنتناول مرة أخرى تلك الخلافات التي احدثت في الماضي، لننظر إليها بميøn الحاضر.

تكون بداية فهم الطبيعة وتأملاها عند جوته بالانطباع الحسي المباشر. أي ليس عن طريق الأجهزة التي تنتخب ظاهرة

بعيد الموضوع الذي يعالج صورة الطبيعة عند جوته، وصلتها بدنيا علوم الطبيعة والتكنولوجيا، إلى العهد الذي بدأ يحاول فيه هذا المفكر أن يفهم الطبيعة، بل أنه يرجع إلى نظريته الخاصة في الطبيعات، ولا غرابة، فقد عاش جوته بنفسه بداية عصر التكنولوجيا والعلم الطبيعي الذي نعيشه نحن في يومنا هذا.

وما أكثر ما صولج هذا الموضوع، ليس من جانب جوته وحده، بل من لفيف كبير من عاصروه، وجاءوا بعده، فلاسفة كانوا أو علماء.

ونحن ندرك، منذ عهد بعيد، أهمية الدور الذي لعبته هذه المعضلة في حياة جوته، كما ندرك أن كثيرا من أمور عالم اليوم، ستصبح عرضة للشك والريبة، لو أننا قسمنا مكاسبنا العلمية والتكنولوجية بما طالب به فارصنا في هذا الميدان. زد على أنه كثيرا ما أشير إلى مدى حساسية جوته بإزاء الهوة بين نظريته في الألوان، ونظرية نيوتن، المعروف بها آنذاك على أوسع نطاق، في البصريات؛ حتى أن هجومه على نيوتن كان يصطبغ أحيانا بالاعتصب وعدم الموضوعية. كما لوحظ أن نقده للرومانسية، وإعراضه أساسا عن الفن الرومانسي إنما يدل على وجود ثمة علاقة باطنة بين ذلك النقد وتهمجه على العلم الطبيعي السائد في ذلك الوقت.

وقد طرحت هذه المشكلة مرارا وتكرارا على بساط البحث، ودرست من جميع وجهات النظر، وسلطت عليها

ه حاضرة انشاما عالم الألمان الكبير أمام المجمع الرئيسي لجمعية جوته في فايمار عام 1917.

ص ٤٥ :

منظري على شكل الشدائد في أحد الفارقات في الماضي. تصوير : Herbert W. Franke

عروة شبيهة في مجاد شجرة. تصوير : Hermann Ober

شطر من ممر جليلي. تصوير : Jean Willmer

انكسارات على سطح البحر. تصوير : Jean Willmer

من كتاب يوليانه روه : 1960. F. Bruckmann Verlag, München

جزئية، وتفرع بتسجيلها، بل بواسطة لقاء مباشر بين أحداث الطبيعة وحواسنا في حرية وانفتاح.

دعنا نختار موضع كان من الفصل الذي يعالج فيزيولوجية الألوان عند جوته. هنا - مثلاً - يؤدي انحدار المؤلف على كتلة معطاة بالثلج، في إحدى أمسيات الشتاء، إلى هذه الملاحظات: «إذا أمكن أثناء النهار، ولوكن الثلج يميل إلى اصفرار، مشاهدة الظلال، وقد أخذت من البضج بعض لونه المختار، لوجب أن توصف - الحين - هذه الظلال، بأنها في حكم الأزرق الباهر، أما البقاع التي يغطيها الضياء فينعكس منها لون أصفر وضاء.

حتى إذا ما شارفت الشمس، في آخر طوافها، على الغروب، اكتسى الكون من حول بلون قرمزي يبيع للغاية، تحت أشعة زائدها تجمع البخار رهاقة على رهاقة .. وراح لون الظلال يتحول إلى خضار، أشبه في صفاته بخضرة البحر، وفي جلاله بأطياف الزمرد.

وجعلت هذه الظاهرة تنفض وتنفض في حيوية، حتى هيء للرمز وكأنه في عالم مسحور، كل ما فيه ارتدى هذين اللونين المتناحزين، إلى أن غابت الشمس بعد حين، وتلاشت هذه الظاهرة الخلافة وراء الفسق الرمادي، وقد صار رويدا رويدا إلى ليل يسطع بنور القمر في النجوم».

غير أن جوته لم يقف عند حد الملاحظة المباشرة. فقد كان يعلم تمام العلم أن بلوغ المعارف الأكيدة ممكن الحدوث عن طريق الانطباع المباشر، بعد أن يمر أولاً بمرحلة القرض الذي يلزم التثبت من صحته. وفيما يلي أورد نصا جاء في مقدمة جوته «نظرية الألوان»: «إن مجرد النظر إلى المراتب لا يزيدنا من أمرها إرضاء، فالنظر إلى الأشياء يدفعنا إلى تأملها، ويدفعنا تأملها إلى الوعي بها، ويقودنا الوعي بها بعد ذلك إلى إدراك علاقاتها. وهكذا يمكننا القول أن كل مرة نتمعن فيها النظر إلى هذه الدنيا، نكون فيها نظرية ضها. على أن ذلك يتحقق بفضل الوعي، والحرية، والذوية بالذات، وهنا يتجاسر وأضيق كلمة أخرى - قائلًا - وبفضل التهمك أيضا. فان هذه الألوان من اللدنية والحكمة ضرورية لنا حتى نحصى أنفسنا من التجريد الذي غشاه، ونخشى آثاره الضارة، وحتى تكون نتائج تجاربنا، على ما نرجوه، حية ناعمة».

«التجريد الذي غشاه» بهذه العبارة حدد جوته تماما نقطة الفرق التي يتخذ عندها طريقه مسارا مغالفا لمسار العلوم الطبيعية المعترف بها. فقد كان يعلم أنه لا غنى للمعرفة عن وسائل الايضاح كالنماذج والركاب إلى

تجسم لنا الفروض حتى نحسها ونتركها. بل أنه بدون هذه الوسائل تستحيل عملية المعرفة. ولكن الطريق إلى هذه الركاب يؤدي مستقبلا - بلا نزاع - إلى التجريد. ولقد تأكد جوته بنفسه من ذلك أثناء مجوته التي أجراها على مورفولوجية النبات. كما أنه من خلال تأمله لاختلاف أشكال النباتات التي قابلته أثناء رحلته إلى إيطاليا، صار يعتقد كلما توغل في البحث والدرس، بوجود مبدأ واحد يشمل كل هذا التنوع. وهو هنا يحددنا عن «صيغة أساسية، تلعب بها الطبيعة دوما، وهكذا تأتي «بنوع الحياة». وقد أدى به ذلك إلى تصور ظاهرة أولية، دعاهها النبات الأصلي. ويقول جوته: «بهذا النموذج ومفتاحه، يمكن ابتداء نباتات إلى ما لا نهاية، وهي حتى إذا لم تكن موجودة، فقد كان يمكن أن توجد، وأن يكون لها ضرورة وحقيقة باطنية». وهنا يبلغ جوته حد التجريد الذي يشناه. إلا أنه ينكس عن تحطى هذا الحد، كما حذر علماء الطبيعة والفلاسفة أن يتخطوه: «وحتى لو افترضنا اكتشاف مثل هذه الظاهرة الأصلية، فانه يبقى لدينا وبال عدم الاعتراف به أو التصديق عليها، ومواصلة البحث فوقها وتحملها عن مزيد من الأشياء، لاسيما وأننا نعرف بحدود رؤيتنا. فليترك باحث الطبيعة هذه الظواهر الأصلية رويها، وليدهش في أمانيها الأبدية».

لا يجوز لنا - إذا - أن نغير حدود التجريد. بل يجب أن ينهى طريق البحث عند حد الرؤية، وألا يمتد إلى حيث تستبدل الرؤية بالتفكير المجرد. فقد كان جوته يؤمن أن تلبيد هذا العالم الحسي الواقعي، والانزلاق إلى مهاوى التجريد غير المحدودة، إنما يجلب على العالم من الشقاء أكثر مما يقدم له من هناء.

إلا أن علوم الطبيعة قد نهجت لنفسها طريقا آخر منذ نيوتن. فهي منذ البداية لم تحش التجريد، ثم أن ما حققته من انتصار في شرح نظام الكوكب، وما أتت به من فوائد عملية في مجال الميكانيكا، وبناء أجهزة البصريات والأضواء وغير ذلك الكثير، قد جعل الحق بيننا في جانبها، مما عجل بضياع تحذيرات جوته أدراج الرياح. وعلى ذلك يمكن القول بأن هذه العلوم الطبيعية قد سارت في خط مستقيم، وتطورت في إطار منطقي ثابت، منذ أن ألف نيوتن مساهمته الكبرى: «مقدمة الطبيعة ومبادئ الرياضيات»، إلى يومنا هذا. كما بدلت آثارها التكنولوجية - من ناحية أخرى - سطح الأرض.

في هذه العلوم الطبيعية المألوفة يطبق التجريد في موضعين متباينين. وهو ينص على التعرف على الظاهرة البسيطة من



فريتز هوندترتواسر Fritz Hundertwasser : شمس ولولب فوق البحر الأحمر؛ نشكر الفنان والسيد سيفريه آدلف هوندترتولا (سويسرا) لإعانتها لنا كليشه هذه اللوحة.

الكل المتنوع. أى أنه يتعين على علماء الطبيعة أن يركزوا جهودهم في استخراج العمليات البسيطة من الظواهر المعقدة الحيرة. ولكن ما هو البسيط؟ الإجابة على هذا السؤال منذ جاليليو ونيتون، كما يلي: عملية يمكن لمسارها، الذى يعضى تبعاً لقانونين معينين، أن يعرض بكافة تفاصيله، على نحو كى، ودون عناء، بواسطة الرياضة. إذا فالعملية البسيطة لا تأتينا مباشرة من الطبيعة، وإنما لا بد لعالم الفيزياء من أن يفصل الظواهر المتشابكة أولاً، عن طريق أجهزة تكون أحياناً على قدر كبير من التحديد، وأن يستخلص الجوهرى من غير الجوهرى، إلى أن تخرج العملية «والبسيطة»، وتصبح أحادية واضحة، بحيث يمكن تجاوز كافة الظواهر الجانبية، أى - بعبارة أخرى - بحيث يمكن التجريد. وهذه هي صورته الأولى، التى يرى فيها جوته ضرباً من إقصاء الطبيعة ذاتها، حيث يقول: «فلنواجه على الأقل بانسامة هادئة، وهزة من الرأس خافتة، ذلك الادعاء السافر، بأنه لا زال فيما تبقى هناك طبيعة؛ أفلا يضطر على المهندس المهارى أن يهب قصوره من أجل مواقع الجبال، ومناظر الغابات.»^{٤٢}

أما الصورة الأخرى للتجريد فتكمن في استخدام الرياضيات لعرض مختلف الظواهر. ولقد تبين - لأول مرة - من نظرية الميكانيكا عند نيوتن أن استخدام الرياضة كأداة للوصف يلخص ميادين تجارب شاسعة بأسلوب موحد، وبذا يجعلها واضحة سهلة الفهم. ولقد كان هذا هو سر النجاح الساحق الذى لاقته نظرية نيوتن. كما تمكن جاليليو، بفضل الرياضة، أن يستنبط من قانون الجاذبية ومن الفرض الرئيسى لنظرية نيوتن في الميكانيكا (المعادلة = الكتلة × التسارع)، قوانين السقوط، ودوران القمر حول الأرض، والكواكب حول الشمس، وذنبية البنولن، ومسار الحجر المفلوّن. وهى ذلك فقد كانت المعادلة الرياضية بمثابة المفتاح المجرى لفهم ميادين طبيعية في غاية الاتساع بلغة موحدة؛ أما جوته فانصب هجموه - بلا جدوى - على الثقة فياً لهذا المفتاح من طاقة فاتحة.

وهو يقول في كتاب موجه إلى تسيلر Zelter: «ولها لعمرى آفة علم الفيزياء الحديث، فقد حال المذهب التجريبى والانسان، وصار لا يتعرف على الطبيعة بغير معونة الأجهزة المصنوعة، وحصر نفسه في كتاباتها، وقصر الأدلة عليها. كما تمتد هذا الويال حتى يشمل القياس والحساب. بينما ما أكثر الأمور الصحيحة التى تمز على كل حساب، وما أكثر ما لا يتخضع لتجريب أو اختبار حاسم.»^{٤٣}

ترى، هل عجز جوته عن إدراك تلك القوى المنظمة، والطاقة المعرفية لكل من منح العلوم الطبيعية، والتجريب، والرياضة؟ ترى، هل استهان بفرعها، بينما راح في نفس الوقت يحاهد ضده بلا هوادة في «نظرية الألوان»، وغيرها الكثير من المواضيع؛ أم أنه لم يرد أن يدرك هذه الطاقة، خاصة وأنه لم يكن على استعداد للتضحية بقى لم يكن له غى عنها؟ الإجابة على ذلك أن إحجام جوته عن وطوه هذا الطريق المجرى المنقضى إلى فهم موحد، يعود إلى اعتقاده بأنه مخوف بالخطأ.

ومع ذلك لا نهر عند جوته على أى تعريف دقيق لتلك المخاطر التى كان يخشاها. إلا أننا نستطيع أن نستكشف في أشهر شخصه الشعرية، في فافست، عم تدور هذه المخاوف. ذلك أن فافست يتميز، إلى جانب أشياء كثيرة أخرى، بكونه عالماً طبيعياً مصاباً بمرارة خيبة الأمل. فقد أحاط نفسه بالأجهزة في غرفة بحثه ودرسه، وهو يغاطق بقوله: «لا ريب أنك تهزئ منى، أيها الأكلات، بالطريق والاسطوانة، والشكمة والمجلات المسننت: وقفت - بلا حول - أمام البوابة، وكان عليك أن تكوني في المفتاح؛ لحكى مهوشة، وإن عجزت عن رفع الملاجح.»^{٤٤} ويبدو أن تلك علاقة ما، بين رموز الرياضة، وبين تلك العلامات المهمة المقعمة بالألفاظ، التى سعى إليها جوته في كتاب ميشيل دونتوردياد^{٤٥}، فهذا العالم الملىء بالرموز والآلات، وهذه الرغبة الملحة في التعمق الدائم نحو أغوار المعارف المجردة، هى التى دفعت فافست - وهو اليأس من الوصول - إلى مخالفة الشيطان. وهكذا فإن الطريق الذى ينبع من الحياة الطبيعية، ويمدو في ودان المعارف المجردة، يمكن أن ينشئ إلى أحضان إبليس. وهذا هو الخطر الذى حدد جوته على ضوئه موقفه من العلوم الطبيعية والتكنولوجية. فقد كان يحس بالقوى الشيطانية التى تؤثر في هذا التطور، وكان يؤمن بأن من واجبه أن يجابه هذه القوى ويتفادها. ولكن ربما أمكن الرد على ذلك بأنه ليس من اليسر على المرء مجابهة الشيطان.

على أن جوته نفسه لم يجد مناصاً من قبول الحلول الوسطى. ويبدأ ذلك كأجلى ما يمكن من خلال موافقته على صورة العالم عند كوبرنيكيوس، لا سيما وأنها كانت من قوة الاقتناع بحيث تملذ عليه أن يعرض عليها، وإن لم يمنه هذا من إدراك فداحة التضحيات التى يتختم عليه قبيهاً، حيث يقول في «نظرية الألوان»: «ليس هناك فعلاً من بين

(١) Michel de Notre-Dame ويدهو الألمان Nostradamus منم فرس شير، عاش بين عامى ١٥٠٣ و ١٥٦٦ (المترجم).

التكنولوجيا والعلوم الحديثة، وما أدت إليه من إقصاء الكثير من الثغرات وجوانب النقص، تخفيف آلام المرضى بفضل الطب الحديث، وتوفير الراحة والسلام في أنظمة المرور، وغيرها من الأمور. وما لا شك فيه أن جوته، الذي أتى إلا أن يكون له في الحياة دورا فعلا، كان سيقدّر هذه الحجيح قدرها.

وحينما يتخذ المرء، كقطعة للانطلاق، موقف الإنسان في هذه الحياة، والمشايق التي تطارده، والمهام التي يلتقيها الآخرون على عاتقه، فلا مناص له هنا من إكبار العمل المؤثر الفعال، والقدرة على مساعدة الغير، وعمل اللازم لتحسين الحياة بوجه عام. وبكى أن يطلع المرء على شطر وافر من «سنوات الرحال» أو على الأبواب الأخيرة من «فاوست» ليدرك الجدية التي تناوب بها الشاعر هذا الجانب من مشكلتنا على وجه الخصوص. ولقد كان الجانب العمل ذو الفائدة المباشرة هو أكثر ما يلتقي قبولاً عند جوته من بين كل هذه العلوم الطبيعية والمعارف التكنولوجية المتباعدة. ومع ذلك لم يتخلص شاعرنا من الإحساس بأنه ربما كان الشيطان قد لعب دورا فيها. وفي الفصل الأخير من «فاوست» يؤدي النجاح، وفي الحياة الحافلة بالنشاط، إلى نهاية باطلة عاتية، يقتل «فيلمون» و«باوسيس». فهناك حيث لا تبار يد الشيطان، لا يسلم منه مفعل الأحداث. وقد أدرك جوته أنه لا سبيل إلى الوقوف في وجه تيار العلوم الطبيعية والتكنولوجية، الذي أصبح يغير العالم ويدفعه معه نحو الأمام. وعن ذلك يقول الشاعر بقلق واضح في «سنوات الرحال»: «هذه الآليات، التي صارت لها اليد الطولى على البشر، تعلين وتسلمن الأمان. فهي تقبل دفعة دفعة، متدرجة كالرقق والرعد، ولكنها تعرف الطريق ولن تخيب». تنبأ جوته إذا بما ينظر الإنسانية، وأدار في ذهنه انكاس ما سيقى على سلوك البشر. وهو يعبر عن ذلك في خطاب له إلى «فيلسرف»: «تبر الدنيا بالغي والسرعة، والكل يسعى إليها ويتوق. فالعالم المثقف يصبو إلى السكك الحديدية، والبريد العاجل، وغضف أسباب تيسير المواصلات، ويريد بذلك أن ينتج وينتج ذاته بما يفوق ذاته، وبهذا يظل محصوراً في قدراته المتوسطة. يبدو أننا صرنا نعيش في قرن الكفريات، قرن أفراد على قدر معين من المرونة والمهارة العملية، يعملهم يحسون تفوقاً على الآخرين، وإن كانوا على غير مهوية فائقة». وفي موضع آخر من «سنوات الرحال» يجده يقول: «إن عصرنا هذا عصر التحيزات. فطوبى لمن وصى ذلك، وعمل على هديه لنفسه والآخرين». إذا فقد تمكن جوته

كل هذه المكتشفات والأدلة ما هو أبلغ أثراً على النفس البشرية من تعاليم «كوبرنيكوس». فما أن تم الاعتراف بكونية الأرض، وانطوائها على ذاتها، حتى أصبح يتعين عليها أن تتنازل عن امتيازها المائل باعتبارها مركزاً للكون. ولعل هذا هو أخطر مطلب نزلت عليه الإنسانية، فما أكثر ما ضاع بسببه: من جهة للخلد ثانية، إلى عالم طهرويرة، إلى فن من الشعر والورع، إلى شهادة سوف تؤديها الحواس، إلى إيمان بعقيدة شريفة دينية. ولا غرابة إذا تصدى الناس لهذا الجليد، واستعانوا بكل وسيلة على مناهضة هذه النظرية، لاسيما وأنها أتاحت لأولئك الذين آمنوا بها حرية في التفكير، وحشمت على التخليق بالفكر، على نحو ما كان يحظر لأحد على بال.

وجدير بنا أن نواجه هذه الفقرة الأخيرة أولئك الذين أرادوا تجنب المخاوف التي أشار إليها جوته، فما لبثوا حتى يوتنا هذا يعملون على عزعة الثقة بالعلوم الطبيعية الحديثة، والتشكيك في مصداقها. ومن ذلك قولهم بأن هذه العلوم تغير وتعديل هي الأخرى - آراءها بمضى الزمن. فهي اليوم مثلاً تسحب اعتبارها بصحة ميكانيكية نيوتن، تستبدلها بنظريات النسبية والكمية. وهو ما يدعوى إلى التمسك في ادعاءات العلوم الطبيعية. إلا أن هذا الاعتراض يتوق على فهم خاطئ، مما يتضح بشكل خاص في مسألة وضع الكرة الأرضية بالنسبة للنظام الفلكي. فبالرغم من أن النظرية النسبية لا يتشتان قد أتاحت لنا الفرصة لاعتبار الكرة الأرضية هي الكوكب الثابت، وأن الشمس تتدور من حولها، فإن هذا لا يغير شيئاً على الإطلاق من صحة أقوال نيوتن بأن الشمس، بقدرتها المائلة على الجاذبية هي التي تحدد مسار الكواكب الأخرى، بحيث يتعلم إمكان فهم النظام الفلكي فهما سليماً، دون افتراض أن الشمس تتوسط الكون، وأنها مركز القوى الجاذبية.

وإذا نحن آمننا بمنهج العلوم الطبيعية - الذي يقضى بالملاحظة تدق حتى تؤول إلى التجريب، والتحليل المقتضى يستمد من الرياضيات كياناً ممتاز بالدقة والانضباط - فلا يسعنا بعد ذلك إلا التصديق على النتائج المستخلصة بهذا المنهج. وقد يمكننا على الأكثر أن نقول: هل هذه النتائج على قدر كبير من القيمة؟

إذا ما حاولنا الإجابة على هذا السؤال، دون الرجوع إلى جوته، وإعنا على هدى العصر الذي نعيش فيه، مع إجازة حجة تحقيق النفع والفائدة المرجوة، دون تردد أو إحجام، لا يمكن الاعتراف بالمكاسب التي وصلت إليها

من التنبؤ بشطركبير من الطريق المثل، بينما كان يتطلع إلى المستقبل بجرع شديد.

ولقد مضى على ذلك ما يقارب القرن ونصف قرن، وصرا على علم بما أدى إليه هذا الطريق حتى الآن. فمن طائرات نفاثة إلى آلات حاسبة إلكترونية، إلى صواريخ تصمد القمر، وقنابل ذرية .. ليست في نهاية المطاف سوى آخر ما قابلنا على جانبي هذا الطريق. إن دنيا العلوم الطبيعية التي حدد معالمها نيوتن، والتي أراد جوته أن يتفادها، قد أصبحت هي نفسها حقيقة حاضرننا. ولا عداة أن نقول لأنفسنا أن الشيطان، شريك فاست، قد ساهم بدوره في خلق هذه الحقيقة. بل يجب علينا أن نتقبلها، كما نتقبلها الآخرون على مر العصور، لاسيما وأتينا لأزلنا لم نقطع نهاية الشوط في هذا الطريق. ويبدو أن الزمن لن يطول بنا قبل أن يصبح علم الأحياء مستوعبا برمتة في هذا التطور. وطالما ترد في مناسبات عديدة أن الأخطار تضاهت بتقدم ذلك التطور، ولاسيما تهديد الأسلحة الذرية لنا. ولعلنا نقف على أشجع صورة هزيلة لهذه المخاطر في الكتاب الذي ألفه «هكسل» تحت عنوان «عالم جليد مدهش». ويعرض المؤلف في هذا السفر إمكانية «تربية» الإنسان لخدمة أغراض عديدة سلفا، بحيث لا يحد منها، وتنظيم الحياة على نحو عملي شديد مائة بالمائة، وبالتالي تفريغ الأشخاص من أحاسيسهم البشرية، مما يؤدي في النهاية إلى صورة نكرة خلو من أي معنى. إلا أننا لسنا بحاجة لأن نذهب كل هذا المذهب حتى نعرف ما إذا كانت المهارة العملية تستهدف لحد ذاتها، أو أن ما فعله هوزنجره موضوع الأهداف بمقدار حركة واحدة، تمكن من بلوغ السؤال التالي: هل المذهب الذي تتناسب وإياه، وتنهض على خدمته تلك المعارف والامكانيات التي سبق أن تعرضنا لها، بكل هذا القدر النفس من التهمة؟

لقد أسهم الطب الحديث في زيادة الأوبة الكبرى من على سطح الأرض، كما أنه أنقذ حياة العبدلين، وخفف آلام الملايين، ولكنه أدى في نفس الوقت إلى انفجار سكاني مروع، شترتب عليه أوضاع الكوارث إن لم تجند الاجراءات السلمية التنظيمية لإيقافه. فمن يدرى إذا ما كان الطب الحديث لا يحتاج الصواب في جميع أهدافه؟

العلوم الطبيعية الحديثة تمدنا إذا بالحقائق، التي لا يمكن أن يتطرق العقل إلى صحتها، وتسمح للتكنولوجيا، بالنقطة عن العلوم الطبيعية، باستخدام نتائج هذه العلوم لتحقيق أهداف أبعد فأبعد. إلا أن بلوغ التقدم لا يدل في حد

ذاته عما إذا كان ذلك شيء قيم أم لا. وإنما الذي يحسم الأمر هو تصور الإنسان للقيم النفسية التي يضعها نصب عينيه أثناء وضع أهدافه. ولا تنبع هذه المثل من العلم نفسه، أو هي على أي حال لا تصدر عنه بعد. وينصب اعتراض جوته بصفة أساسية على المنهج المطبق في العلوم الطبيعية منذ نيوتن، أي أنه يعترض على الفصل بين مفهوم «الحق» و«الصواب». فالحقيقة عند جوته لا يمكن أن تفصل عن مفهوم القيم الفاضلة. كما أن «الحقيقة» الواحدة، الطيبة (أوتوم، بونوم، تظل عنده، كما كانت عند الفلاسفة القديس، بمثابة البوصلة الوحيدة التي يمكن أن تهتدي بها الإنسانية إلى طريقها عبر القرون.

أما العلم الذي تتوقف صحته على الفصل بين مفهوم «الحق» و«الصواب»، ذلك العلم الذي لا يحدد وجهته النظام الإلهي بصورة تلقائية، لمخوف بالمخاطر، أو هو — إذا ما عدنا ل «فاوست» — عرضه لقبضة الشيطان. ومن هنا أحجم عنه جوته. ففي هذا العالم الظلم الذي لم تعد فيه تلك الواسطة، تلك «الحقيقة» الواحدة، الطيبة، أصبح التقدم التكنولوجي — على حد قول «إريش هيلر» Erich Heller — ليس إلا مجرد محاولات بالسة لتحويل الجحيم إلى غرفة مريحة أفضل بعض الشيء. وهذا ما لا يد أن نؤكد له لأولئك الذين يتصورون أنهم قادرون على تحقيق كافة الأسباب اللازمة لقيام «عصر ذهبي»، حيثما يسعون إلى نشر مدنيات العلوم الطبيعية والتكنولوجية، ولو كانت في أقصى أقاصي المعمورة. فليس بهذا اليسر يمكن للمرء أن يتفادى الشيطان.

وقبل أن نبدأ باستقصاء عما إذا كانت العلوم الطبيعية الحديثة تفصل فعلا ما بين «الحقيقة» و«الصواب» — كما يبدو لأول وهلة حتى الآن — لا بد أولا أن نوجه سؤالا عكسيا: هل استطاع جوته أن يقدم لنا بعلمه الطبيعي، وأسلوبه الخاص في تأمل الطبيعة، شيئا ذا أثر فعال، يقابل به دنيا العلوم الطبيعية التكنولوجية التي نشأت منذ نيوتن؟ الكل يعلم أنه برغم الأثر البالغ الذي خلفته أعمال جوته، شرعية كانت أم أدبية، في القرن التاسع عشر، فإن آراءه في العلوم الطبيعية لم تلق اعترافا، ولم توثق ثمارا، إلا في نطاق محدود نسبيا من البشر. غير أن هذه الآراء ربما كانت تنطوي على بركة صالحة للنمو والارتقاء، إن هي لاقت من الحذب والرعاية ما يسمح لها بذلك. وهذا خاصة لو أن عقيدة التقدم الساذجة، التي سادت القرن التاسع عشر، تراجعت بعض الشيء أمام النظرة الراقية المحايدة. ولعله جدير بنا أن نتساءل هنا مرة أخرى:

ما هو الشيء الذى يتميز به جوته في نظرتة إلى الطبيعة، وتأمله إياها، عن تمييز ومن خلقه؟

يصدر جوته في تأمله للطبيعة عن الانسان، الانسان الذى يشكل بما له من تجربة حية مباشرة مركز الطبيعة، ومن هذا المركز تنظف الظواهر في ناموس عامر بالمعنى غنى في الدلالة. ولعل هذا التعريف يتم بالصحة، كما يتبين منه بوضوح ما هنالك من تباين كبير بين كل من نظرتي جوته ونيوتن إلى الطبيعة. إلا أنه سأتى هذا التعريف — لا يذكر نقطة بالغة الأهمية بالنسبة لجوته، وهى اقتناعه بأن الناموس الالهى يلتقى بالانسان على محورى في الطبيعة. ليست إذا التجربة الحية للانسان الفرد مع الطبيعة، على قدر ما عايشها وامتثل بها جوته في شبابه، هى التى تمنى شاعرنا في كهولته، وإنما الناموس الالهى الذى يبرز من خلال هذه التجربة. ولم يكن من باب الحماز الشعري أن جعل جوته في قصيدته «وصية العقيدة الفارسية القديمة» مؤمنا بالموت يرى الله في طلوع الشمس من فوق الجبل «مترعبا على عرشه، يدعو إياه سيدا لنوع الحياة، ويسلك بها يفتق ويحلبه سبحانه» في عليه، ويمضى قلما فيها يسلم من ضيائه. فإن جوته يرى أنه على المنهج العلمى بدوره أن يكشف ذاته حسب مضمون هذه التجربة الحية التى يفتح فيها المرء على الطبيعة، وعلى ذلك يكون مفهوم البحث عن الظاهرة الأصلية هو السعى إلى معرفة النظم التى وضعاها الله للظواهر. تلك النظم التى لا تستوعب بالعقل وحده، وإنما يمكن أن تعانى، وتحس، وأن ترى مباشرة. ويقول جوته موضحا: «إن الظاهرة الأصلية لا تعادل بالقانون الذى يترتب عليه مختلف النتائج، وإنما ينظر إليها على أنها مظهر أملى للتجلى، يمكن رؤية تنوع الوجود فى إطاره. ولو أننا أردنا أن نحقق وسائلنا الهامة، على عصرها، لتبين حدوث نوع من التآزج والتضائل بين الرؤية، والمعرفة، والتكهن، والاعتقاد، حدا من سائر الميقات التى يتحسس بها الانسان ذلك الكون». ويصير جوته، بوضوح، أن النظم الأساسية للوجود لا بد أن تكون من نوع لا يمكن حسم تبعته إلى الباطن المتصور على أنه موضوعى، أم إلى النفس البشرية، طالما أن هذه النظم تشكل القاعدة الجذرية بالنسبة لكلهما. ولذا فهو يرجو أن تكون ذات أثر فعال في «الرؤية» والمعرفة، وللتكهن، والاعتقاد على السواء.

إلا أنه علينا أن نتساءل هنا، من أين ندرى، أو ندرى جوته، أن العلاقات الأصلية في أبعد أغوارها، يمكن أن نبدا، وأن تتجلى لنا في واضحة النهار، هكذا مباشرة

وبلا أدنى عناء؟ ألا يمكن أن يكون ذلك الذى أحسه جوته ناموسا إلیا لظواهر الطبيعة هو ما لا يتبدى لنا بوضوح تام سوى في أعلى مراحل التجريد؟ أليس في إمكان العلوم الطبيعية المحللة أن تعطينا عن الأجابات ما يصمد أمام القمم التى طالب بها جوته؟

قبل أن نتطرق لشرح هذه المسائل العويصة، لا بد وأن نتعرض أولا لرفض جوته الرومانسية. فهو قد أعرب — بكل تفصيل — عن خلافه مع الرومانسية في عدد كبير من رسائله، ومقالاته، وأحاديثه. كما أنه يعود ليأخذ عليها نفس المآخذ دائما: الذاتية، والتحمس العاطفى المبالغ فيه، والافراط في الحساسية المريضة حتى درجة التطرف الذى لا يقف عند حد، والتحسر على الماضي، وبكاء الزمن الفانى، والانفاس في أحاسيس الضعف والاستضعاف، وأخيرا الحاملة، وعدم الصدق. وقد كان إعراس جوته عن الرومانسية، لا بدى له فيها مرضيا، وإبراهمه بإمكان انحرافها في المستقبل، كان كل هذا من البأس بمكان، بله بحيث جعله لا يتطلع إلى انتاجها الفنى، بله الاعتراف به. وكان جوته يرى أن كل فن يتعد عن العالم كاليرومانسية، ولا يسعى إلى التعبير عن الواقع، وإنما عن انعكاسه في نفس الفنان، إنما فن ناقص، شأنه شأن العلم الذى لا يتخذ من الطبيعة الرحبة موضوعا مباشرا لبعثه، وإنما يعزل عنها ظاهرة جزئية، ولقد فصلها وإعدادها لحد ما — أجهزة خاصة. على أنه يمكن فهم الرومانسية، جزئيا على الأقل، من حيث كونها رد فعل لعالم طغى عليه سلطان العقل، وصار يعجز عن العلوم الطبيعية والتكنولوجيا أساسا عمليا لا يحصى من تأثير الحياة من الظاهر، بحيث لم يدع فيها المكان المناسب لتكامل الشخصية، ولا لرغباتها وأمالها وآلامها. وهكذا نكسبت هذه الشخصية عن الواقع، وانطوت على نفسها؛ أما جوته فيأخذ عليها هروبا هذا إلى عالم الأحلام، وتحلها من المستولية، وانصاعها لنشوة العاطفة، ولندفء الأحاسيس بلا نهاية. فهذه الخطوة من الفن، التى تستهدف عرض وتضخيم الجوانب السحيقة من النفس البشرية لم تلتز تحريما من شاعرنا، بمثل ما لم يرحب بالتجريد الذى لم يبق أمام العلوم الطبيعية سوى أن تأخذ به.

إلا أن قرابة دوافع الرفض عند جوته في كلتي الحالتين له جلور أبعد مما ذكرنا. فهو حين خشي تجريد العلوم الطبيعية، وذعر من امتدادها بلا حدود، إنما فعل ذلك اعتقادا منه بأن ثمة قوى شيطانية تسكنها، وبالتالي فهو لم يرد أن يكون فريسة لها. ولقد جسم القوى فى

شخصية إبليس (مفيستو) من روايته فاوست. أما في الرومانسية فقد شعر بأن قوى شبيهة. إذ رأى فيها هي الأخرى ذلك الامتداد بلا ضفاف، والجدع عن العالم الزاقي، وعن معابيره الصحيحة الثابتة، وخطر الانحراف نحو المرض. ولعل ابتعاد جوته نسبيا عن أرفع صورة من صور الفن الرومانسي (الموسيقى) قد لعب دوره -هو الآخر- في موقفه من هذا الفن. كما أن الرياضة، التي يمكن وصفها بأنها الصيغة الفنية للتجريد، لم تجلب انتباهه ولم تبهره، وإن كان قد احترمها في حد ذاتها. ولم يهتم جوته أبدا للموسيقى الرومانسية الألمانية، وهي التي -على ما يبدو لي- قدمت أرقى وأرفع مستويات الإنتاج الفني، مثلا أقبل على الأدب والرسم. ونحن لا نعرف ماذا كان سيلور في رأسه عن الرومانسية، لو أن مثلا- لغة المقطوعة الثورية الرباعية ذات مفتاح «موله» لشيرت قد وصلت إلى قرازة نفسه واستوعبها حقا. ولعله كان لابد أن يشعر في هذه الحالة أن القوي التي كان يشعشعها، والتي تلمع هنا دورا أكبر بكثير، منه في أي عمل فني رومانسي آخر، لم تكن صادرة عن إبليس، ولا هي عادت معبرة عن سلطانه، وإنما عن تلك الواسطة النورانية، التي ينبع منها الشيطان في أول الأمر ثم طرد منها. وليس من العجيب إذا، أن الزمن الذي أتى بعد ذلك لم يبق نصيحة أكبر شاعر ألماني في هذا الصدد أيضا، ولم يمس على أساس نظرة جوته إلى قيم الرومانسية. بل أن الفن قد اتجه بدرجة كبيرة إلى معالجة الموضوعات والمبادئ التي كان الرومانسيين أول من طرقتها وكرس نفسه لها. ومن تاريخ الموسيقى، والرسم، والأدب في القرن التاسع عشر يبين لنا كم أسهمت بدايات الرومانسية في إحياء الفن. ورغم ذلك فلا شك أن هذا التاريخ نفسه يوضح لنا، خاصة إذا ما تتبعناه في القرن الحالي، إلى أي حد كان جوته حقا في اعتراضه على الرومانسية وقلقه بشأنها آنذاك، مثلا كان لا تراعيه ما يبرره أيضا بالنسبة لتطور العلوم الطبيعية والتكنولوجيا. وما أكثر ما ارتفعت الشكوى من بعض مظاهر التحلل في الفن، وفي التكنولوجيا أيضا، كاستخدام الأسلحة الذرية، وهو ما نجم عن فقدان ذلك العنصر الذي راح جوته يكافح طوال حياته من أجل الاحتفاظ به.

ولكن فلنعد لنسأل من جديد عما إذا كانت المعرفة التي سعى إليها جوته في علمه الطبيعي، معرفة تلك القوى المشككة الطبيعية، والتي كان يشعر أنها إلهية، قد اختضت تماما من العلوم الطبيعية الحديثة المعترف بها.

... أن أعرف ما سر تمالك العالم في أعماقه، وأن أرى

جميع الطاقات الفعالة والبور، وأكف عن التفتيش وسط السطور.» كان هذا هو مطلب الشاعر. وعلى طريقته إلى هذا الهدف توصل جوته في تأملاته الطبيعية إلى الظاهرة الأصلية، وفي بحثه حول مورفولوجية النبات إلى النبتة الأولية. ومع أنه لم يكن مغرورا في هذه الظاهرة الأساسية أن تكون بمثابة القانون، الذي يمكن أن يرجع إليه مختلف الظواهر، بل تتجلى كقاعدة أصلية يرى التنوع من خلالها، إلا أن شيلر حين التقي ببحثه وعقد معه لقاء الصداقة في مدينة «ويتا» عام ١٧٩٤ قد أوضح للشاعر أن ظاهرته الأصلية ليست تجليا حيا، وإنما فكرة. ونضيف نحن أنها مثال أو فكرة بالمعنى الوارد في فلسفة إفلاطون، أما وقد صارت كلمة «فكرة» Idea ذات صبغة ذاتية في العصر الحالي، فلهذا من الأفضل أن نستبدلها في هذا الموضع بكلمة «بنية» Struktur. فالبنية الأولية هي الصيغة الأصلية أو البنائية القاعدية، أو المبدأ المشكل للنبات. ذلك المبدأ الذي لا يمكن إدراكه بنتيجة بالعلم وحده، وإنما يمكن التثبت منه عن طريق تجربة الرؤية المباشرة. وإن الفارق الذي يؤكد عليه جوته بين تجربة الرؤية المباشرة، والاستنتاج العقلي يقابل إلى حد بعيد في الفلسفة الأفلاطونية الفارق بين نوعين من المعرفة هما «Episteme» و«Dianoia». أما الأولى (إيستيمه) فهي التعرف المباشر، الذي يمكن الاعتماد عليه ولا يصبح بعده للبحث من داع. وأما الثانية (ديانويا) فهي التحليل العقلي، أو نتيجة الاستدلال المنطقي. ونجد كذلك عند إفلاطون أن الضرب الأول من المعرفة (إيستيمه) هو الصالح وحده لمقد الصلة بعالم الأساسيات والأصول، بعالم المثل. بينما تودى «Dianoia» إلى نوع من المعرفة، ولكنها معرفة خالية من المثل والقيم. على أن ما كان شيلر يصدح شرحه لجوته في طريق العودة بعد أن استمعما سويا إلى محاضرة في العلوم الطبيعية لم يكن صادرا عن فلسفة إفلاطون، وإنما عن كانط. ولما كانت لفظة «فكرة» تختلف في دلالاتها عند كانط عند جوتة، إذ أنها عند الأول تميز بشيء أكثر من الدلالة الذاتية، فضلا عن أن الفكرة تختلف أصلا عن التجلي اختلافا حاسما، فقد تضايقت جوته للغاية من قول شيلر بأن «النبتة الأولى» ليست سوى فكرة. وهنا رد عليه قائلا: «وسعدني أن يكون لي أفكار دين أن أعلم بذلك، بل وأستطيع فوق ذلك أن أراها بالعيان.» وفيما نل ذلك من مناقشة حتى فيها الوطيس بين الطرفين - على حد تعبير جوتة - رد عليه شيلر: «كيف يمكن تجربة أن تساوي فكرة؟ إنما الفكرة ذات كيان خاص لا تجر لنا تجربة أن نغيبه.» ولا تعالج هذه

المنافسة خلافاً حول تعريف الفكرة في ضوء فلسفة إفلاطون، بل تتحول حول عضو المعرفة الذي يتم بواسطته التعرف على الفكرة. فإذا ما كان جوته عى الأفكار بالعين، فلا شك أنه يراها بعين مختلف على يقصد عادة بهذه العبارة في يومنا هذا. وعلى أية حال، فلا يمكن استبدال العين في هذا الموضع بالميكروسكوب أو بلوحة التصوير الفوتوغرافي. إلا أنه بغض النظر عن حجم الخلاف حول هذه المسألة، فالنتيجة الأولى — أو الأصلية — عبارة عن فكرة، وهي تترهن على مصحها — كما يقول جوته — بإمكان استخدام تلك البنية الأصلية كمفتاح يسمح بابتداع ما لا نهاية له من النباتات. وإن ذلك ليدل على أن بنية النبات قد فهمت، والفهم يعني: الإرجاع إلى مبدأ بسيط موحد.

والآن كيف يبدو الأمر في علم الأحياء الحديث؟ هنا أيضاً توجد بنية أساسية لا تتحدد تبعاً لها أشكال النباتات وحدها، وإنما الكائنات الحية قاطبة. وهي عبارة عن سلسلة من اللزات الحيفية، على قدر متناه في الدقة والصغر، ومع ذلك فشرهها طبقت الألفاظ بعد أن كشف عن بنيتها كل من كريك Crick وواطسون Watson في الولايات المتحدة الأمريكية منذ قرابة الخمسة عشر عاماً. وتحمل هذه اللزات البيولوجية كافة العوامل الوراثية للكائنات الحية. وبناء على تجارب عديدة في حقل البيولوجيا الحديثة، أصبح مما لا يحتمل الشك أن بنية الكائن الحي تشكلت من هذه اللزات، بل أن طاقة التكوين التي تحدد بناء الكائن الحي تصدره الأخرى عنها، إلى حد ما. ونحن لا نستطيع هنا بالطبع أن نتطرق للتفاصيل. كما أن صفة ما قيل في هذا الصدد تنطبق عليه بوجه عام ما سبق أن أشرنا إليه بشأن صواب إغادات العلوم الطبيعية، وهو الأمر الذي يستمد على مناهج هذه العلوم، وعلى الملاحظة، والتحليل العقلي.

تري هل يمكن عقد مقارنة بين تلك السلسلة المزدوجة من اللزات الحيفية، التي تعد بمثابة البنية الأساسية للكائن الحي، والنتيجة الأولى أو الأصلية عند جوته؟ إن الدقة البالغة للزات البيولوجية المذكورة يمد الباب على إجراء المقارنة لأول وهلة. إلا أنه لا يمكن الاختلاف على أن هذه اللزات تحقق في مجال البيولوجيا نفس ما تلعبه بنية جوته الأصلية في حقل علم النبات. فالأمر واحد في كلي الحائنين، هو محاولة فهم القوى والطاقات التي تشكل في هذه الطبيعة المنفعة بالحياة، حتى يمكن إرجاعها — أى تلك القوى — إلى شيء بسيط، مشترك بين كافة الأحياء. وموضوع علم الأحياء الذي هو تلك الكائنات

الأولية، التي لا نستطيع بعد أن ندعوها كائنات حية، نظراً لشدة بدائيتها، ولأنه ليس لديها وظائف الكيان الحي الكامل.

وتشترك هذه الكائنات الأولية مع زرعة جوته الأصلية في كونها ليست مجرد بنية أساسية، أو فكرة، أو تصور، أو طاقة تشكيلية، وإنما باعتبارها شيئاً محسوساً، أو ظاهرة، وإن لم تترى بالعين المجردة، إلا أنها تقرب بطرق غير مباشرة. إذ يمكن التعرف عليها بواسطة نوع معين من الميكروسكوبات، فضلاً عن طريقة التحليل الذهني، وهو ما يدل على وجودها الفعلي، وأنها ليست مجرد كيان فكري. ولهذا السبب فهي تعد كافية، تقريباً بالنسبة لكل ما وضعه جوته من شروط يجب توافرها في الظاهرة الأصلية. إلا أنه ربما ساورنا الشك فيما إذا أمكن تطبيق مذهب جوته «الروية» والاحساس، والتكهنه على هذه البنية الأساسية للكائنات الحية. أو بعبارة أخرى، فيما إذا أمكن أن نصير موضوعاً للمعرفة الصافية — لا «ليس» — على حد تعبير إفلاطون. إلا أنه في العادة لا ينظر إلى الكيان البيولوجي الأول على هذا النحو. وإن تصورنا أنه ربما بدا كذلك لمكتشفه في أول مرة.

أما إذا تسامنا من العلاقة بين الحقيقة والصواب في العلوم الطبيعية، لتبين أن هناك فضلاً تاماً بين هذين المفهومين من الناحية التطبيقية النفعية المحضة. أما بالنسبة لميادين أخرى — كعلم الأحياء — حيث يقوم الباحث بأدراك علاقات كبرى، موجودة أصلاً في الطبيعة، وليست من صنع الإنسان، فإنه عندئذ يقف على وجود قرابة بين مفهومي الصواب والحقيقة.

وتتبدى هذه العلاقة الكبرى من خلال النبات الجلمرية للوجود، وهي التي يتجلى عالم المثل الإفلاطوني من خلالها، مبشراً برأيه من نظام كل، لهذا ربما كان استقبال واستيعاب كل ذلك أنسب إلى مجالات النفس منه إلى العقل البشري، إلى مجالات ذات علاقة مباشرة بذلك النظام الكلي، وبالتالي لعالم القيم والمثل.

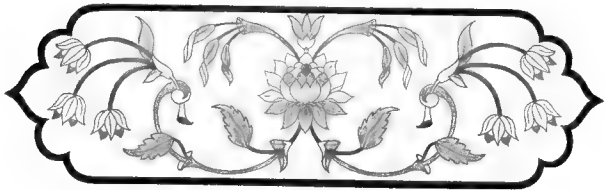
ويتضح ذلك بصورة خاصة إذا ما عبرنا الطريق إلى حيث القوانين الطبيعية العامة التي تسود ميادين البيولوجيا والكيمياء، والفيزياء، والتي لم يتعرف على أهميتها في الطبيعة النووية سوى خلال العقود الأخيرة. ويتعلق الأمر هنا ببنيات أساسية للطبيعة أو للعالم ككل، حيث تقع في أغوار أبعد وأعرق منه في علم الأحياء، ومن ثم أكثر تجريداً: من البنية الجلمرية للبيولوجيا، وأقل منها تعرضاً مباشراً للنحواس. إلا أنها في عمومها أبسط من أحوالها

في علوم الأحياء، إذ أنها تقتصر على عرض الشيء العام ولا تستقي أية تفاصيل.

ولا يقتصر الكيان الأول في علم الأحياء على تمثيل الكائنات الحية العضوية، بل يشمل كذلك سلسلة المجموعات الكيميائية الأقل تفاضلاً والتي يمكن أن توجد، كما يميز بين ما لا حصر له من مختلف الكائنات الحية العضوية. أما الأشكال الأصلية للطبيعة ككل فلا تحتاج سوى إلى عرض وجود هذه الطبيعة بلسانها. ويتم تحقيق هذه الفكرة في علم الفيزياء الحديث على النحو التالي: يصاغ بلغة الرياضيات قانون طبيعي أسامي، أحياناً ما يدعى «معادلة العالم»، ولا بد أن تكني هذا القانون، أو تلك المعادلة كافة الظواهر الطبيعية، ومن ثم يصيغ، إلى حد ما، رمزا لوجود الطبيعة، وإمكان وجودها. وتقدم أبسط حلول هذه المعادلة الرياضية مختلف الجزيئات الأولية، التي تعد بمثابة الأشكال الجذرية أو الصور الأصلية للطبيعة، على النحو الذي كان يتمثله إفلاطون مثلاً الكعب أو التترايدون وغيرهما، في انتظام أجسام علم الرياضيات. وإن هذه الصور الأصلية بدورها أفكار مثالية نبتة جوته الأولية، حتى إن لم يمكن مشاهدتها بالعين المجردة. وتترقب إمكانية «درويتها» بالمعنى الذي يقصده جوته على أعضائنا المدركة التي تقبل بها على الطبيعة. ولعله لا مجال للاختلاف حول ما إذا كانت هذه الصور الأصلية على علاقة مباشرة بنظام العالم ككل. غير أنه يبقى لنا الخيار بعد ذلك، فها إذا كنا نريد ذلك القطع الضيق الحسي العقل من الكل الواسع الربح.

ولتلق نظرة إلى الوراثة على تطور التاريخ. فكل من الفنون والعلوم الطبيعية قد سار في الطريق الذي حذر منه جوته واعتبره مصدراً للخطر. فالفن حثلاً—قد تراجع عن الواقع المباشر ونزل إلى أغوار النفس، والعلم الطبيعي اتجه نحو التجريد وحقق لتكنولوجيا الحديثة اتساعاً عريضاً، ومضى يستحث طريقه حتى بلغ الكيان الأول في علم الأحياء، والصور الأصلية، التي تقابل في العلم الحديث، جسم إفلاطون. كما أن المخاطر صارت اليوم أشد تهديداً وقضا المضايح، على ما تنبأ عليه جوته في زمانه. فقد صرنا نفكر في تفريع الإنسان من مشاعره وأحاسيسه الذاتية، وإلغاء الطابع الشخصي في أداء العمل، والتباهي بالأسلحة الحديثة، أو اغرب في أحضان الجنون. إن الشيطان شديد البأس والسلطان. ولكن المنطقة المثيرة، التي سبق الحديث عنها حين تعرضنا للفن الرومانسي من قبل، والتي تعرف عليها جوته في كل موضع لاقى فيه الطبيعة، قد صار لها أيضاً مكانها في العلوم الطبيعية الحديثة. هناك حيث تقبل بالنظام الواحد الكبير لهذا العالم. واليوم نستطيع بدوننا أن نتعلم من جوته أنه لا يجوز أن نقصر عنايتنا على التحليل العقلي وننسى كل ما عداه من أعضائنا المدركة. بل علينا أن نمضي إلى الواقع بكل حواسنا مجتمعة، وأن نتأكد من أن ذلك الواقع يشكل انعكاساً «للحقيقة» الطيبة، الواحدة. فلنأسأل أن يتحقق ذلك في المستقبل بصورة أفضل مما عاصرناه، وعاصره الجيل الذي أنتهى إليه.

ترجمة: مجدى يوسف



SA'DI VON SCHIRAZ
AUS DEM DIVAN

O Nacht gesegnet, Tag zweifach gesegnet!
Wo mir im Siegesglanz das Glück begegnet!

Nun, Pauker, schlag zweifachen Freudenschlag!
Denn gestern Weihnacht, heut ist Frühlingstag.

Mond oder Engel? Kind von Adam stammend,
Bist du es, oder Sonne wellentflammend?

Weißt du nicht, Gegner lauern im Versteck?
Zum Trotz den Bösen tu dein Gutes keck.

O Feind, die Liebe schenkt Erhörung, schließe
Nur fest die Augen, daß dich's nicht verdrieße.

Wohl weiß ich Nächte, wo im Trennungsband
Ich mit den Seufzern schürte Wellenbrand.

Doch aus dem Dunkel jener Nächte stammen
Auch diese Glut, die mein Wort durchflammen.

Und wenn nicht wäre jener Nacht Entsetzen,
So wüßte Saadi nicht dies Heut zu schützen.

■

Vorzüge sind verloren,
Wenn sie verborgen bleiben;
Anzünden muß man Alos
Und Moschus zerreiben.

•

Keine Kunst ist Weltobern;
Wenn du kannst, erob' ein Herz.

•

Wenn es dir ist gegeben, freigebig wie Palmen sei,
Und ist dir's nicht gegeben, sei wie Zypressen frei.

شیخ سعدی الشیرازی

مبارکتر شب و خرم‌ترین روز
باستقبال آمد بخت پیروز

دهل زن گو دونوبت زن بشارت
که دوشم قدر بود امروز نوروز

مه است این یا ملک یا آدمیزاد
تویی یا آفتاب عالم افروز

ندانستی که ضلالت در کینند
نکو کردی علی رغم بدآموز

مرا با دوست ای دشمن وصال است
ترا گردل نخواهد دیده بردوز

شبان داتم که از درد فراق
نیاسودم ز فریاد جهان سوز

گران شهبای با وحشت نمی بود
نیدانست سعدی قدر این روز

•

فصل و هنر ضایع است تا نپایند
عود برآتش نهند و مشک بپایند

•

بلست آوردن دنیا هنر نیست
یکی را اگر توانی دل بلست آر

•

گرت زدست برآید چو نخل باش کرم
ورت زدست نیاید چو سرو باش آزاد

صَوْرٌ مِنْ مَدْرَسَةِ بَهْرَاد فِي الْمَجْمُوعَاتِ الْفَنِيَّةِ بِالْقَاهِرَةِ

بقلم محمد مصطفى

وفي خلال حكم السلطان حسين مرزا يبقرا ٨٩١-٨٩٢م (١٤٨٦-١٥٠٦م) بزغ فجر عصر فني جديد في مدينة هراة، ذلك أن السلطان حسين، ووزيره الشاعر الموسيقى الرسام مير علي شيرنواي، شجعا سويا النهضة الفنية وتمهدها بالرعاية والتكريم. وفي ظل هذه الرعاية وهذا التشجيع أخذ يعمل الفنان بهزاد في مهده فنون الكتاب، وإن كنا لا نعلم على وجه التحديد مدى نشاطه في ذلك المكان. ومن الحقائق المقررة أن تأثيرات أساليبه الفنية يمكن تتبعها منذ سنة ٨٨٥هـ (١٤٨٠م)، إذ كان له في تلك الأثناء تلاميذ عديدين، اتفقا أثره وجروا على أسلوبه. وظل بهزاد يعمل في هراة حتى بعد غزو الشينانيين للبلاد، وإلى حين وفاة السلطان حسين مرزا عام ٩١٢هـ (١٥٠٦م)، وغزو الصفويين للمدينة عام ٩١٦هـ (١٥١٠م).

ولما جاء الشاه إسماعيل إلى الحكم سنة ٩٠٨هـ (١٥٠٢م) استدعى بهزاد إلى عاصمته تبريز، حيث ظفر بالرعاية وحسن التقدير. ويقال إنه لما خرج الشاه إسماعيل لقتال الترك عام ٩٢٠هـ (١٥١٤م)، أخذ المصور بهزاد والخطاط شاه محمد التيسابوري في إحدى المغارات، حرصا منه على حياتهما، ولما عاد كان الفنان بهزاد وزميله أول من استقر عندهم.

وفي عام ٩٢٨هـ (١٥٢٢م) عين بهزاد مديرا لمكتبة القصر، التي كانت وثيقة الارتباط بمحمد فنون الكتاب. وأتاح له هذا المنصب الإشراف على جميع حاشد من الفنانين، منهم المصور والمذهب والخطاط والمجلد ومنهم غير ذلك. ويذكر المؤرخ خواندمير أن بهزاد فاق في مهارته جميع أبناء عصره من أهل صناعته حتى وأن شعرة واحدة من فرشاته كانت قادرة، بفضل عبقرته، على أن تبعث الحياة في الجلدات.

وعندما أذكرت وفاة الشاه إسماعيل، بقي بهزاد يعمل

السبع صور المنشورة هنا، اختيرت من المجموعات الفنية بالقاهرة، وهي من حيث تاريخها تشمل المدة بين عامي ٨٩٣ و ٩٤٠هـ (١٤٨٨ و ١٥٣٣م)، ومن حيث أسلوبها تمثل مرحلة من مراحل تطور فن التصوير الإسلامي. وقد حدث ما بين التاريخين السابقين تطور ملحوظ على أساليب التصوير الإسلامي ببلاد فارس، نتيجة لانتقال الحكم من الأسرة التيمورية إلى الأسرة الصفوية. ومن حسن حظ الفن الإسلامي أن آخر حكام الأسرة التيمورية وأول حكام الأسرة الصفوية، اللذين تربعا على العرش خلال المدة السابقة، كانا من عشاق الفنون ورماتها. وما لاجدال فيه أن ظروف كهذه لا بد أن تتبع الفنان كل الفرص لتنمية مواهبه. وليس غريبا، بعد أن يعيش بهزاد في هذا الجو، أن يخلق لنا من فنه الروائع والبدائع.

ولد كمال الدين بهزاد حول منتصف القرن الخامس عشر الميلادي، في مدينة هراة، من أعمال خراسان. وغدت تلك المدينة مركزا لفنون بعد أن وقع عليها اختيار السلطان شاه رخ (١٤٠٤-١٤٤٧م) لتكون عاصمة للدولة التيمورية. وقد استخدم هذا السلطان أعدادا وفيرة من الفنانين في تصوير المخطوطات وتلخيصها ليفيضها إلى نفائس مكتبة قصره السلطاني. ولما جاء إلى الحكم ابنه يستقر بهزاد، أقام هو الآخر مهدها لفنون الكتاب بمدينة هراة، وظف في هذا المهده عددا ضخما من الخطاطين والمزقزين والمصورين من داخل بلاده وخارجها.

وحول النصف الأخير من القرن الخامس عشر الميلادي، بدأ أسلوب فني جديد يظهر في هراة، ميزته توافق العيبريات الفنية وحسن تنفيذ التفاصيل وبراعة انسجام الألوان. وفي تلك الأثناء ذاعت شهرة فنانين عديدين من بينهم روح الله ميرك نقاش المخطوط عام ٩١٣هـ (١٥٠٧م)، والذي قيل عنه إنه أستاذ الفنان العظيم بهزاد.



قصه المراج ، اوصية من قصة يوسف و زليخا للشاهر جامي (القرن ١٤٩٧)



حفلى فى حديقة، من مجموعة من المنظومات الخمس للشاعر نظامى
(المتوفى حوالي ١١٩٥)



حفلى استقبال رضى، لوحة من ديوان اشعار فارسية

في خدمة ابنه الشاه طهماسب (١٥٢٤-١٥٧٦م)، الذي قيل عنه إنه كان يتلقى دروسا في التصوير على بهزاد.

على أننا لا نعلم سوى القليل عن حياة بهزاد الخاصة، ولا يزال تاريخ ولادته وتاريخ وفاته غير معروفين على وجه التحديد، والذي يقال في وفاته إنها كانت بين عامي ٩٤٠، ٩٤٤هـ (١٥٣٣، ١٥٣٧م).

والنظرة الإيجابية لأعمال هذا الفنان العظيم تجعل من بهزاد أستاذا مجددا في ميدان التصوير الإسلامي. ومن الأمور التي لها دلالتها بالنسبة لجهوده الفنية، أنه كان يعمل في معهد فنون الكتاب بمدينة هراة، عاصمة التيموريين، وما صاحب هذا العمل من إرشاد وتوجيه. وقد حظي القرن الخامس عشر أيام حكم التيموريين، عشاق الفن ورعاة، بفنانين في هراة جروا في أعمالهم الفنية وفق أساليب جديدة، ولا سيما في معالجة الألوان. وكانوا في اتجاهاتهم المبتكرة مستقلين تماما عن الجهود التقليدية السائدة في أيامهم. ولا شك أن هذه الابتكارات كانت ذات قيمة كبرى، وقد تركزت في النهاية وتجلت على أحسن وجه في الأعمال الفنية الرائعة، التي أبدعها بهزاد حول نهاية القرن الخامس عشر.

ويمكننا إذن أن نعتبر بهزاد خالق أسلوب جديد في فن التصوير، يمتاز بركة الأداء والعناية برسم الأشخاص والواقعية الواضحة في الأعمال والحركات، واندماج شخصيات صوره، فرادى أو جماعات، انتماجا صادقا في أعمالهم. وتقبلو تصاوير بهزاد كأنها لوحة من النسيغاء تتألف أجزاءها من مناظر مختلفة. ويمتاز رسم كل جماعة في تصاويره بطابع خاص يعبر عن اتجاهات الفنان العاطفية. وموهبة بهزاد في رسم الأشخاص، رائعة جدا، وتقبلو هذه الموهبة واضحة لنا إذا تطلعتنا في وجوه الأفراد الذين رسمهم، ولا سيما أولئك الذين رسم لهم الله في تصاويره. وتلمح هذه الواقعية ذاتها في المنظر العام المحيط بأفراد الصورة، فكل تغيير له هدف وكل حركة لها دلالة. والحياة والحركة تدلو واضحة حتى في رسوم الحيوانات والأحجار والأشجار.

ويلاحظ أن بهزاد رغم استخدام الأساليب الفنية التقليدية، إلا أنه كیفها بطريقة الخاصة، وعالجها بأسلوبه المستقل. هذا بالإضافة إلى أنه تناول موضوعات لم تكن مألوفة في أيامه، وأفاض عليها من عبقرية في استخدام الألوان ما جعلها من الروائع النادرة. وقد أضاف بهزاد إلى قائمة الألوان المستخدمة، ألوانا من ابتكاره، واتخذ من اللون

الواحد أطيفا عديدة، واستطاع أن يلعب بها في توافق وانسجام.

وقد ذاعت شهرة بهزاد إلى ما وراء حدود بلاد فارس وتمايز في طلب صورة الأمراء وعشاق الفنون ببلاد الهند. ولا جدال في أن أستاذا ذائع الصيت مثله لابد أن يسارع إلى تقليده الفنانين الآخرون. وليس غريبا حين يلجأون إلى محاكاة أسلوبه الفني أن يعدوا أيضا إلى تقليد إضفاءه، رغبة في الحصول على تقدير مالى محترم لأعمالهم الفنية. وهناك عدد من التصوير المضاة باسمه، ولكن يغلب أن تكون من عمل تلاميذه بعد مشاهدتهم للأصل الذي أبدعه أستاذهم.

وكان لبهزاد تلاميذ كثيرون ساروا وفق منهجه الفني واقتفوا أثر أسلوبه الواقعي. وغالبا ما تلمح في تصاويرهم تعبيرات وأشخاص منقولة بنسخا عن أستاذهم. وأكثر تلاميذه شهرة: قاسم علي وشيخ زاده ومحمود مذهب وأقا ميرك وسلطان محمد. ومن تلاميذه من لحن به في تبريز، ومنهم من رحل عن هراة إلى بخارى، حيث افتتح مدرسة للتصوير تدير حسب المنهج الذي سار عليه في هراة.

صوّر من مخطوطة البستان لسمدي الشيرازي، من عمل المصور بهزاد، وهي من مدرسة هراة - ٨٩٣ إلى ٨٩٤هـ (١٤٨٨ إلى ١٤٨٩م) - ٢١ × ٣٠،٥ سم - مجموعة دار الكتب بالقاهرة.

ربما كانت هذه المخطوطة النفيسة تحقيقا لإحدى رغبات السلطان حسين ميرزا يقرأ. ويدل أن ثلاثة من فنانى بلاطه المشهورين قد ساهموا في إنجازه وأبدعوا صنعها، فهي من كتابة الخطاط المشهور سلطان علي المتوفى عام ٩٢٠هـ (١٥١٤م) الذي فرغ من مهمة كتابتها في شهر رجب ٩٩٣هـ (يوليو عام ١٤٨٨) كما ورد في ختام المخطوطة.

ودفع بعد ذلك بالمخطوطة إلى الأستاذ يارى ليتولى تذهيبها. وينحصر عمل المذهب في تزويق وتذهيب صحيفة العزنان، وعناوين الفصول والهاشم. وقد أبدع يارى في تذهيب وتزويق أربع صفحات في بداية المخطوطة. وتلمح إضفاءه عند الزاوية الخارجية من أسفل الصفحتين الأولتين. والإمضاء دقيق للغاية، حتى أن أحدا لم يكن يتوقع وجوده في هذا الموضع من هامش الصحيفة. وعلى الرغم من براعة الفنية فقد استخدم العبارة التقليدية المتراصة: من عمل العبد يارى المذهب.

عندئذ انتقلت المخطوطة إلى يد المصور بهزاد، وربما عد في البداية إلى وضع الخطوط الأولى المرسومة في الصفحات

الى خصيصت لذلك، ثم بدأ بعد هذا في رسم التفاصيل خاضعا في ذلك إلى أسلوبه الخلاق، دون التقليد بترتيب ما، ويتضح هذا من اللوحة الأخيرة فهي مؤرخة عام ٨٨٩٣ (١٤٨٨م) على حين نرى تاريخ لوحة أخرى في عام ٨٩٤٤ (١٤٨٩م).

السلطان حسين ميرزا يسمرى قصره (الصفحة اليمنى). في شرفة جميلة يطوقها سور منخفض وسط حديقة يانعة الزهر، جلس السلطان حسين ميرزا مع ضيوفه في حفل بسيط يتذوقون الشراب ونرى في الزكن العلوى من يمين الصورة معصرة نبيذ، يظهر من فتحة بابها قنبر كبير منيعج يملؤه إناء صغير. وأمام الباب، وسط الحشاش الخضراء جلست القرفصاء خادمة زنجية، وضعت على رأسها وحول أكتافها شالا أبيض، وأخذت ترأب إننيقا تخرج منه أنبوبة قصيرة يمرى خلالها السائل لينسكب في إبريق صغير. وإلى جوار هذا الإبريق يوجد إبريق آخر، ومن خلفهما وقف خادم زنجي، يحمل على كتفيه عصا، يتدلى من طرفها إبريقان آخرون، وفي أسفل الصورة، قرب مدخل الشرفة، نرى خادما زنجيا آخر يعمل فوق رأسه سلة مملوءة بالفاكهة، وأمامه زميل آخر يعمل فوق ظهره قدرا من القصار.

أما السلطان نفسه فقد جلس رقب باهتاهم ما يمرى أمامه. ونراه يجلس في زاوية الشرفة على صادة جميلة مغطاة بقمش مركزش، وأمامه عدد من القنينات والأقداح. وإلى يمينه جماعة من رجال الحاشية مهمكون في ملء الكؤوس والأقداح، وقد ظهر أحدهم وفي يده قنبر زرقاء اللون، وظهر آخر وهو يسكب الشراب من إناء كروى الشكل إلى قمع ركب فوق قنينة، يحملها رجل يركع على إحدى ركبتيه. وإلى جوار هؤلاء قنينات أخرى ملئت من الأباريق الفخارية. ونشاهد في الزكن الأسفل من أسفل الصورة أحد المدعوين وقد أعياء الشراب، مما جعله يحتاج إلى اثنين من رفقاته يستندانه في مشبه. وأمام هؤلاء نرى شخصا يرقب في غير ارتياح حركات الرجال الذين لعب بعقود الشراب. أما حارس الباب فهنا أمام مدخل مردان أبيض زيتة، وقد رفع عصاه فوق رأسه ليصد بها أحد المتطفلين على الحفل.

فقهاء ينتارسون العلم في المسجد.

هذه صورة أخرى رسمت بإتقان ظاهر. وقد عنى الفنان فيها بإظهار التفاصيل المهارية وأبدع في زخرفة الجدران أيضا بإبداع. ونرى في الصورة عقدا مرفضا كست الزخارف الرائعة. ويفصل هذا القعد بين صحن المسجد ودخله.

وتدور حول ذلك القعد الكبير زخرفة كتابية موضوعة داخل خرطوشات مستطيلة متتابعة، وتنتهى هذه الكتابة بأضواء الفنان: عمل العبد بهزاد في سنة ٨٩٤٤ (١٤٨٩م). يوسف وزليخا.

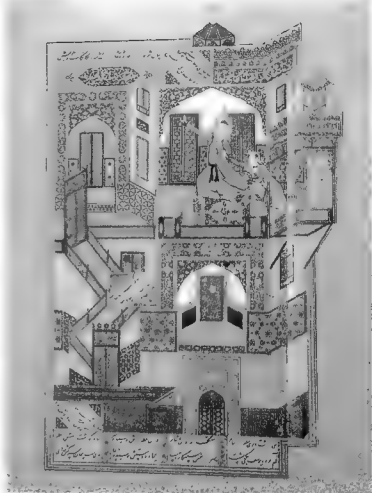
تصور هذه الصورة قصة من قصص الحب المشهورة. هي قصة يوسف وزليخا. وهذا الموضع مألوف وشائع بين الشرقيين في الفن والأدب. لقد وقعت زليخا في غرام يوسف وحاولت ما استطاعت أن تكسب وده بأية وسيلة، فأمرت ببناء قصر فخيم يضم حجرات، متصل بعضها ببعض بسبعة أبواب. ونقشت جدران القصر وأرضيته وأسقفه بقصص الحب والغرام المثير بين يوسف وبينها، بحيث لا يقع بصريوسف على منظر من المناظر إلا ويرى نفسه يماثل زليخا. أخيرا دعت زليخا يوسف لزيارتها في هذا القصر، ورافقته من حجرة إلى حجرة أخرى حتى بلغا الحجرة الأخيرة. عندئذ صبت نفس يوسف إليها، وأوشك أن يهب، لولا أن رأى برهان ربه، فلبى مديرا ولم يعقب. وهذا كله واضح في تلك اللوحة، فرى يوسف، وقد ميزته هالة القديسين، وهو يفلت من زليخا التي مزقت قميصه وهي تحاول أن تمسكه وهو يمرى، ونرى كذلك أبسطه جميلة رائحة تكسو أرض الحجرة. وفي الغرفة من جهة اليسار، وضع بهزاد إضواءه: من عمل العبد بهزاد. أما الغرفة تحتها فقد دارت حول القعد خرطوشات تحمل زخارف كتابية وتحمل تاريخ كتابتها: ٨٩٩٣ (١٤٨٨م) ولا جدال في أن زخارف الجدران في غاية البراعة والذقة.

عفريت من الجن يعمل عاشقين في سريرها إلى حضرة الملك سليمان. صورة من أسلوب بهزاد بأضواء تميز، وهي من مدرسة هراة- مؤرخة ٩٠٢ (١٤٩٦م) - ١٤٨٨ × ٢٥ سم - من مجموعة شريف صبرى بالقاهرة.

في نهاية الكتابة الموجودة على القعد نقرأ العبارة التالية: صنعت أستاذ تميز... وكان الفراغ منها عام ٩٠٢ (١٤٩٧/٩٦م). هذا وقد أعزم تميز بأسلوب أستاذ بهزاد فأتقن أثره وسارعل منهاجه. والقصة المصورة هنا تجري في شرفة جوصق مقام وسط حديقة جميلة. ونشاهد تحت القعد الكبير الملك وقد جلس على عرش مزخرف أروع وزخرفة وإلى يساره اثنان من تابعيه يحملان قوسا ونشابا. ونشاهد كذلك أحد الأتباع يركع على ركبتيه ويقدم للملك نوا من الشراب. وإلى يسار الصورة جلس تابع آخر يعمل الشراب ويتجه به



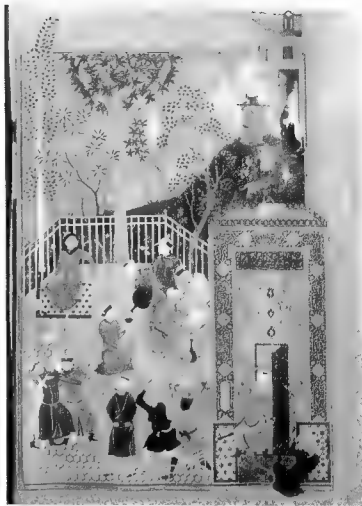
فريث من الجن يحمل عاشقين في سريرهما الى حفرة الملك سليمان



يوسف و زليخا، لوحة من مخطوطة «البيتان» لسعدى



قهاء يتمارسون في المسجد، لوحة من مخطوطة «البستان» لسمعي



اسكافان حسين ميرزا يسير في قصر؛ لوحة من مخطوطة «البستان» لسمعي

صوب أحد الضيوف. ونرى في الجانب المقابل عددا من الضيوف وقد بسطت أمامهم ألوان الطعام والشراب. وجلس قرب هؤلاء، ثلاثة من الموسيقين، منهم عازفة على «الماربة»، ورجل ذو لحية يسك طبله بين يديه، وآخر يضرب على الدف. وفي بين الصورة إلى الخلف، وقف أحد الحراس وفي يديه عصا طويلة وهو يكتفي على سياج الحديدية، ومن خلفه خادم قد أخذته الدهشة مما يرى فعص على أصبعه، ونشاهد على متصدية صغيرة ثلاث قنينات كثيرة الشكل ولها رقيات رفيعة طويلة. ونرى في مقدم الصورة سريرا عليه عاشقان يغطان في نوم عميق، ووقف عند أقدامهما عفريت من الجن، له قرنان في رأسه، وقد تعرى نصفه العلوي من الملابس. وفيهم من القصة أن الملك الجالس على عرشه هو الملك سليمان الذي وهبه الله القدرة على تسخير الجن.

حفل في حديقة من مخطوطة من المنظومات الخمس للشاعر نظامي.

ذكر محمد بن علي بن درويش على السمرقندي الخطاط، في ختام هذه المخطوطة أنه فرغ من كتابتها في مدينة هراة في شهر شوال عام ٩١٧ هـ (ديسمبر سنة ١٥١١) - والصورة على منج أسلوب بهزاد الذي كان طابع مدرسة هراة. وهي من عمل المصور بهرام قل - أما مقاسها فهو ٢٢ × ٣٠ سم - وهي من مجموعة شريف صبري بالقاهرة.

في حديقة منسقة غنية بالزهور، مدت موائد الضيوف الكبار تحت مظلتين جميلتين متقابلتين. وجلس فيما بين المظلتين فوق حشائش الحديقة الخضراء، وإلى جوار بركة ماء صغيرة، واحد من الضيوف ليلى نفسه بمنظر البطة السابحة في البركة. وأمام هذا الضيف جلس خادم يحمل في يديه أقداح الشراب. ونشاهد في وسط الصور بستانين أهمكا في العناية بأزهار الحديقة. وهنا وهناك نلمح الخدم والغلمان يعينون بالضيوف يعملون ألوان الطعام والشراب وينقلون بينهم خدمتهم. ويبدو من مقدم الصورة أن أحد الضيوف جاء متأخرا، فحفل لاستقباله سياس الخليل للعناية بفرسه إلى أن ينتهي الحفل. ولا يفوتنا أن نشير إلى صورة الكلب المرسوم في أسفل الصورة ولعله كان من مستلزمات الحراسة. وإلى جانبه ترى ثلاثة زوج وهم يؤدون بعض الأعمال. ونرى في جانب آخر حارسا يذفع أحد المتطفلين بعيدا حتى لقد سقطت عمامته من شدة الدفعة وقوة العصا التي نزلت على اكفانه. حفل استقبال رسمي.

لوحة مفردة من ديوان أشعار فارسية، من أسلوب المصور بهزاد، وفق منج مدرسة تبريز - حوالي سنة ٩٢٢ هـ (١٥١٥م) - مقاسها: ٢٦ × ٣٢ سم - من مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

فوق أرض خضراء معشوشبة، ذات خلفية تكسوها الصخور، أقيمت مظلة كبيرة، وعلى ارتفاع درجات بسيطة ترى كرسيًا مريحًا، غطى ببعض الأغطية ليجلس عليه الأمير ومن حوله الوسائد الوثيرة، والخدم ورجال البلاط يلتقون به من كل جانب. وإلى اليسار يقف شخص أسود البشرة، ويبدو أنه يتلقى التعاليم من الشخص الواقف إلى جواره. أما الواقفون إلى اليمين فخدام يرحل مروح لينتش جو الأمير، وحارسان يحملان السلاح. وقد جلس بجانب الأمير ضيف كبير، ويظهر أنه أجنبي، كما يتضح ذلك من شكل ملابسه ذات الخطوط، وزناه هنا وهو يعرض موضوعه على الأمير بحركة بارعة. ونشاهد الأمير وقد أسلك يده اليمنى درجا ملفوفا من الرق، مغطى بخلاف أحمر اللون. وربما كان هذا الدرج رسالة حملها الضيف إلى الأمير. أما الشخص المرافق للضيف، فراه يجلس وفي يده عصا، على كرسي منخفض إلى جوار مقعد الأمير. وظهر بين جماعة المستقبين، المستشارين ورجال القصر، ومنهم رجل وقور ذو لحية هو الواقف إلى اليسار، وإثنان إلى جواره من شباب البلاد يرتديان أحسن الثياب. وإلى بين الصورة يقف عظيم عظيم وقد رفع أصبعه إلى شفتيه، كأنه يلفت نظر جاره إلى التزام الصمت والهدوء، حتى لا يشغل الأمير وضيئه عن متابعة حديثهما الهام الخطير.

قصة المصراع.

لوحة من قصة يوسف وزليخا للشاعر جامي - أسلوب بهزاد كمنج مدرسة تبريز - في مخطوطة مؤرخة سنة ٩٤٠ هـ (١٥٣٣م) - مقاسها ١٥,٥ × ٢٤ سم - من مجموعة دار الكتب بالقاهرة.

أمام صفحة الماء الزرقاء نرى هالة كبيرة تحيط برسم الرسول، عليه الصلاة والسلام، وهو يركب البراق ليصعد به إلى السماء. ويقود ذلك المركب المقدس، الملاك جبريل فراه يسبح أمام البراق وسط السحب التي لوتها أشعة الشمس بلون ذهبي براق. ونشاهد حول النبي ملائكة لم أجدحوا يحملون في أيديهم المباخر والطيب. ووجه جبريل وباقي الملائكة واضحة غاية الوضوح، أما وجه النبي فمحجب لا يرى، تقديسا له.

الخمسة "لوسيف" ..

تمثيلية إزاعية

بمقام جونتر آيشن
ترجمة مجدي يوسف

بأولا
ريميك
أوتليه
ماكسيميليان
كورنيس

الشخصيات :
يوسف
وليام
آيتنا
ريشارد ماتيسون

أن نأق بأفبال. فأنت أدري بما يكلف الفيل
في يومنا هذا. وعلى المرء أن يبدأ صغيرا.

آيتنا : إذا فالبراغيث لا بأس بها.

وليام :

البراغيث؟
آيتنا : صغيرة ولا تكلف شيئا.

وليام : ولكنها دين المستوى اللائق في. إن من يعرض
قططا متوحشة لا يقدم براغيث. لابد أن يكون
هذا واضحا بالنسبة لك.

آيتنا : لابد أن يكون واضحا بالنسبة لي؟ يا لحساسيتك
حين يعضك الأمر.

وليام : لا يعضني وحدي. فنمرق مع يوسف لن تكون
أهم عرض في البرنامج.

آيتنا : تريد أن تصطحب يوسف هو الآخر.

وليام : إلى مستقبلنا.

آيتنا : مستقبل خوشالب متأكدة. وبدون أعراس.

وليام : هذه استشارة منك. إن يوسف ليس عجوزا
لهذا الحد.

آيتنا : ولكنه نئن الرائحة على أية حال. فاجدر أن يحمم
بصابون اللانوتا، وأن يملك بعدها بماء الكولونيا.

وليام (في بلاهة) : بماذا؟

آيتنا : بصابون اللانوتا وماء الكولونيا. آه منك يا وليام!

يوسف : أود أن أقدم لك نفسي أيها المستمع، ولكن من
هو أنا؟ لا أستطيع أن أدعي بأن هذا الصوت
الذي تسمعه الآن هو صوتي أنا بما لا يحتمل
الشك.

هناك ما يدل على أنني نمرأ، أو على أنني -
بعبارة أدق - «يوسف» نمرالسرك. إلا أنك لست
رحدك الذي يتعجب، وإنما أنا الآخر، فمر
يتكلم لغة الإنسان. لا، بل أنه بما لا يحتمل
الشك أن كثيرا من الأصوات التي تسمعونها
ما هي إلا صادرة عنى، وعلى ذلك لا يمكن
أن يحدد بصورة مؤكدة من هو أنا. فاحتمل
جدا - مثلا - أن أكون أنا صاحب الحديث
الداثرين «آيتنا» لآعبة السرك و«وليام» مروض
الوحوش. ولعل الأذن لا تحتاج سوى لبعض
الحساسية حتى تتلفظ مثل هذه الأشياء. أنصت!

وليام : برنامج صغير يا آيتنا، ولكنه مختار بعناية. زوج
من سباع البحر في البداية. ما رأيك في سباع
البحر؟

آيتنا : لا أطيع لم راحة.

وليام : (أخا) ما كنت أعلم هذا.

آيتنا (بنهم) : لا، ما كنت تعلم هذا!

وليام : الجمهور يجب سباع البحر. ثم أنه يستحيل علينا

وليام : كنت تناديني سابقا باسم «بيل».
 آنيشا : واليوم أدعوك وليام. لأنك صرت شخصا حساسا.
 وربما دعوتك «فيلي»، «فيلي شولتسه» من
 «بريتلين» الواقعة على سفح «كيفهوزر». شيء
 يثير الغم والكآبة: «شولتسه» يد «تاه وسين وهاء»،
 و«كيفهوزر» يد «ياه».
 وليام : هذا هو.. بالضبط!
 آنيشا : ما هو الذي بالضبط؟
 وليام : «تاه وسين وهاء» وبعدهم «ياه». وما عداه
 خطأ في خطأ.

آنيشا (تلين من لمحبها) : لفهمنى يا «بيل» -
 وليام : فاهم.
 آنيشا : ماهو الذى كان يجب أن يكون كل شيء؟
 أليس هي تتركك مع يوسف؟
 وليام (بما تبقى لديه من أمل يحدو) : أنت والحياد.
 ورقصة الليرة على ظهر الحصان، وهو يضرب
 الأرض بمحارقه على وقع ونغم. وقدماك. والقلبات
 الطائرة تحببى الجمهور.
 آنيشا : ثم يأتي من يمدى التفاح الذى يكافأ به الخيل،
 فيكون له أغلب التصفيق. لا.
 وليام : لا؟ نأخذ سبعة آلاف مارك وتقويلن لا؟
 آنيشا : سبعة آلاف؟
 وليام : إذا حولت كل شيء إلى عملة سائلة.
 آنيشا : إذا فافعل!
 وليام : وماذا بعدها؟
 آنيشا : «بيل»، أنى استطاعتك أن تترضنى ألقى مارك؟
 وليام : بالطبع يا آنيشا.

*

يوسف : حقا، كان بالامكان أن أكون وليام أو آنيشا،
 أربما كليهما في آن واحد. ويأتيني نفس الشيء
 مع شخصين آخرين هما الأسطى الحبيب
 «ماتيسون» وحمرة، بينا كانا يستمتعان بالصيف
 الطويل على شاطئ بحيرة «بودينزيه» في يوم عيد
 ميلاد فراو«ماتيسون». أنصت أيضا لهذا الحوار!

پاولا : ريشارد!
 ريشارد (نصف تأم) : ماذا؟
 پاولا : الرجل الذى فوق منط الخمسة أمتار. أنظرا
 ريشارد : هه.

پاولا : ها هو يقفز.
 ريشارد : ثم ماذا؟
 پاولا : كان شيق المنظر.
 ريشارد : حقا؟
 پاولا : ريشارد!
 ريشارد : نعم؟
 پاولا : يخفى لي أن أتمنى شيئا، فاليوم عيد ميلادى.
 ريشارد : بالطبع يا حبيبى.
 پاولا : إقفز من فوق منط الخمسة أمتار!
 ريشارد : أنا؟ أه - طبعاً -
 پاولا : أقول «نعم»؟
 ريشارد : اطلعي ما هو أفضل من هذا. فإذا ستجنين من
 وراء قفزي اطلعي باقة من الورد، أو أن نستقل
 السيارة إلى بحيرة لوتسرن.
 پاولا : لا أمنية لي سوى شيء واحد: أن تقفز من فوق
 منط الخمسة أمتار.
 ريشارد : بالطبع في مقدورى ذلك. ولكنه شيء ضعيف.
 ثم ألقى لا أشعر بأية رغبة في أدائه.
 پاولا : أمنية عيد ميلادى!
 ريشارد : لا.
 پاولا : خسارة، خسارة كبيرة. أقول لك علة أنك
 لا تفعل؟
 ريشارد : هذا هو ما كنت ترمين إليه، أليس كذلك؟ أن
 تقوليها لي (أ) هذه هي أمنية عيد ميلادك.
 پاولا : لأنك جبان، جبان.

يوسف : أجل، هذان الصوتان يمكن أن يكونا لي أيضا.
 ولكنى لا أستطيع أن أقطع بذلك. ومع هذا
 فأنى قادر على أن أعرض عليكم، أيها المستمعين،
 أصواتنا أخرى أعقد أنها لي. لأنها للزوج الثالث
 من البشر! رجل الأعمال «ريمبوك» الذى يشعر
 بالملل في المساء أثناء صبيحة زوجته «أوتيليه».

أوتيليه : متى انتهيت من قراءة الصحيفة؟
 ريمبوك : إنى لا أقرأها يا أوتيليه.
 أوتيليه : إذا فألقى بها بعيدا.
 ريمبوك : لم تفهمين. لابد لي من إلقاء نظرة عليها.
 أوتيليه : كى تصافى وتثير حفيظتى.
 ريمبوك : بل كى لا أقرأ، يا أوتيليه. وكيف لي ألا أقرأ
 دون أن ألقى نظرة؟
 أوتيليه (تفزع بكية).

ريمبوك : لا تبكي ! كان في استطاعتي أن أدعى أيضا
بأني أقرأ، فالمسألة تتوقف على وجهة النظر.
أنت تقصدين ذلك الكمك الأسود الصغير الذي
يدعوه الناس حرفاً؟

أوتيليه : ما هو؟

ريمبوك : نبي أنك تعنيه. ولكني لا أنظر إليه. وإنما أقرأ
البياض الذي حوله.

أوتيليه : البياض؟

ريمبوك : شيء صعب، ولكني لا أقصد الأمل في أن أعثر
على ما يستحق الإطلاع عليه.

أوتيليه : في هذه المسألة بعد؟

ريمبوك : صبراً، يا أوتيليه ! إنما نعيش لأطول من أسمية
واحدة.

*

يوسف : في هذا الكفاية. فليس من داع لأن نتصرف
على السيدات السادة أكثر من هذا القدر.
إذ أتى ما أدبت إلا أن أقول لك بأني أحس
بشيء من الحيرة حين أقدم نفسي. ترى هل
جعلتك أنت الآخر في حيرة من أمرك؟ بيني
وبينك: لا تأخذ كل هذا على عمل الجلد
ولا تفكر فيه كثيراً. ولا تفترض فيه ما يزيد
على لئمة، دعها تسير على هواها. ثم أتى أقول
لك بكل صراحة أنه مما يبعث في نفسي البهجة
أن أبعث في نفسك الحيرة وأن أضحك وأكذب
عليك. لهذا فالأفضل لك أن تفترض بأن كل
ما يقال ما هو إلا كذب.

هذه النصيحة لك أنت، أما أنا فلا أستطيع
أن أنصح بها. وإنما يماونني هذا السؤال على
الدوام: من هو أنا؟ في صباح أحد الأيام أفتح
عيني على غرفة غريبة، في مخدع غريب، إلى
جوار امرأة غريبة. وأجد خزانة من خشب
اللاز المموج، وحوض اغتسال ذا صنابير
«نيكل» تصوي، وأباجورة، وإلى جوار الباب
مفتاح التوروز والجرس وتعليقات الإدارة. سعر
الغرفة لشخصين ستة عشر ماركاً، يضاف إليها
ضريبة استشفاء، وخلمة، وعشرة بالمائة في حالة
عدم تناول الاطفاار بالفندق. شيء طيب، فالمرتب
طرية، ولكن من أنا؟ ربما كان الأفضل أن
أضرب بالجرس مرة لخادمة الغرفة ومرتين للخادم

وأسلعها من أنا. أو من تكون هذه السيدة.
إنها نائمة وفيها منفرج بعض الشيء وقد ارتسمت
عليه ابتسامة. ثم أن شعرها داكن وبشرتها رقيقة
ناعمة. ترى هل أوقفها وأسلعها؟ ليس عندي
أى ذكريات، لم أوجد أبداً من قبل، الآن
فقط ولدت من جديد. كيف ين صوتي،
وعم يمي؟

ماكس : آلو، آلو، آلو، آلو، آلو.

يوسف : يا له من صوت غريب. إنني لا أعرفه. كما أتى
لا أعرف زين صوتي في الواقع، وربما كان هذا
هو الصوت الصحيح لي. أمثلة صعبة لمولود
جديد.

وأنا أستيقظ لأكتشف كنه العالم. ما هو باب
يؤدي إلى الشرفة. وأنا أخطو نحو الخارج. يوم
شمس يذبح، أشجار، متحدر يهوى حتى
نهر فسبح. وهناك حفرة كبيرة. ربما كانت هي
«ولريه»؟

ماكس : إذا لكان الراين تحت هناك. والبق على بعد بعيد؟
(تسمع بعض ألحان النهر وهي تهب آتية مع
الريح «حكا الله».)
على ذلك فأنا في ذيككنجه. إن هذا لا يمكن
أن يكون صحيحاً تماماً من الناحية الجغرافية. إلا أن
شيئاً ما شديد الوضوح كما في نفسي. أين أنا؟
من أنا؟

آنيشا (من الغرفة) : ماكسيميليان !

ماكس : صوت ما.

آنيشا : ماكسيميليان !

ماكس : المرأة التي في الحجرة.

آنيشا : ماكسيميليان !

ماكس : أي تعني؟ أَدعى ماكسيميليان؟

يوسف : يبدو أني أعرف هذا الاسم. إنه في غاية القرب
من الحياة العالقة بلساني، ومع ذلك أحجز
عن التعلق بها.

كما في السابق كذلك في اللاحق. يتغير مكانها صوتا ماكس
ويوسف.

ماكس (يلخل الغرفة) : نعم؟

يوسف : موقف مزيج، من تكون هذه السيدة؟ إن قميص
نوبي يعرقل الحديث معها بطريقة لا غبار عليها.

آيتا : هل كنت في الشقة؟

يوسف : سؤال لا يلزم بشيء بعد.

ماكس : أجل، كنت في الشقة.

يوسف : ولكن ماذا بعد ذلك؟

آيتا : كيف حال الطقس؟

ماكس : سيكون يوم جميل. ضباب هابط.

يوسف : جديري أن أذكر الراين لشرح جغرافية المكان على الأقل.

ماكس : منظر جميل، مباشرة على الراين.

يوسف : هكذا تكون الاجابة ا

آيتا : تقصد على الدانوب.

يوسف : مفاجأة لي ا

ماكس : أجل، على الدانوب.

آيتا : أنت لست هنا.

يوسف : لازلت على الراين، وهو بعيد عن هنا.

ماكس : لحظة واحدة، سأعود حالا.

آيتا (تضحك).

يوسف : لم تضحك هذه الاناسة؟

آيتا : قل لي صباح الخير ا

يوسف : إنها تقتصد أن أحاول التقرب إليها. شيء عرج.

ماكس (ربما عن نفسه) : صباح الخير.

آيتا : ماذا بك يا مكسيميليان؟

يوسف : هذا الاسم مرة أخرى.

ماكس : ماذا لي؟

يوسف : خاتم زواج في يدى. وفي يدها هي الأخرى.

تري هل -؟ لكان أمراً يبعث على التفرز.

آيتا : إنك تنظر إلى كما لو كنت غريبة عنك.

يوسف : كيف إذا على أن أنظر إليها؟ الجغرافيا لا نفع

منها. فلاأقرر من هي: أوليفيه، باولا، آيتا.

ماكس : صباح الخير يا آيتا.

آيتا (مجددة) : قلنا من قبل.

يوسف : يبدو أنها فعلاً آيتا.

ماكس : أنت يا من ترعين على ظهر الجلود الأشهب

المدثر وترمي قبيلاتك الطائرة.

آيتا : أحمد الله أن ذلك قد راح وانتهى.

يوسف : هوما شرت به.

ماكس : راح وانتهى؟

آيتا : أهذا هو سر هلك؟

ماكس : إنما هي القبلات الطائرة.

يوسف : كلب ا أدب صرف منى. كيف وقعت مع هذه

الاناسة؟ لايد أنى تزوجتها، ولايد أننا نقوم

الآن برحلة شهر العسل. نافع البوق في «زيكجن»

لست أدري ما يعنى. وكل هذا على شاطئ.

الدانوب. كل ما أرجو أن أكون شخصاً لا يهم

للجغرافيا بأكثر مما يهم لسجل الأحوال الشخصية.

ماكس (بلهجة ثقيلة اللحن) : إنما هي القبلات الطائرة.

آيتا : لم يعد لها داع، لا أبعاد بعد الآن، لقد صرت

على شاطئ النبع.

يوسف : «بريخاخ» و«بريخ»^(١)، وأنا الذى كنت أغنى

«جراوينده»^(٢). هذه البنايع العارية من كل

حياء، تحفوها أحجار عليها رسوم كتابات مبهمة.

النبع «آيتا». ولّى جوراها قراطيس تطوى فيها

الشطائر، وقوارير لجنادة. لا شك أنى شخص

لا يهم لشيء. أقدم، أقدم، أقدم يا مكسيميليان ا

ماكس : صرت على شاطئ النبع.

آيتا : قبل كما تريد، جفف وبلى أينما يحلو لك.

يوسف : هذا خروج عن الحد. إن عقد الزواج لا يميز

انعدام الحياء. لايد من بعض الشدة.

ماكس : أود أن أتى إليك باعتراف يا آيتا. أنا لست

ماكسيميليان. بل أنى لا أدري من يكون ذلك

الشخص. أنا هو «يوسف»، النمر ا

آيتا (تضحك باستخفاف).

يوسف : لقد تسرعت. لايد من بعض اللف والدوران.

ماكس : أنا وليام، مروض الوحوش.

آيتا (بينما تضحك باستخفاف) : مروض وحوش ا

ماكس : نعم، وليام.

آيتا : لقد مات.

يوسف : لا داعي هنا للضحك.

ماكس : مات أو عاش، أنا هو.

يوسف : يظهر أن فيها تقول بعض الحقيقة. فاشباح

ذكريات تختطفلى.

ماكس : القفص. ويوسف يغمز بعينه الصفراوين لوليام

الواقف بمجرار كورنيس إلى جوار القشبان.

آيتا : ما أبعد هذا، لله الحمد.

ماكس : بل هو بالغ التقرب يا آيتا.

آيتا : لا أريد أن أسمع عنه شيئاً.

ماكس : بل اسمعى جيداً يا آيتا ا

(١) كلاهما يقع على نهر الدانوب.

(٢) ولاية في سويسرا تقع على نهرى الراين و«الإن».

وليام : أمرتة فيا بيتنا يا كورتس، إلى أنوى الزواج من آتينا.

كورتس: لا أدري السر، يا وليام، في أن أخذ صالحة بشدة لتقبل الاعترافات. إلى مهرج، وتفسى في غاية الضجر والسأم، بالإضافة إلى مرض معدى. وفي عني خسة أطفال. ولكنى ماذا أسمع؟ مصوب السكاكين له مشاكل دينية، ويهلون الكرات لا يحس بالراحة في حجرة فندقه، ولا حرم المدير في هذا العالم. وصبي حظيرة الخيل يعد سقوطه على بئك، وأنت بحاجة لآتينا، وآتينا بحاجة لمعطف من القراء.

وليام : ولكنها حصلت علي.

كورتس: الحمد لله، هم واحد أقل!

وليام : أما أنا فليس عندي هموم.

كورتس: ألم تقل أنك تريد أن تتزوجها؟ لا، يا عزيزي وليام، لا تواصل الكلام! قلنى من ضغط الدم وأمراض القلب ما هو جدير بالشكوى. ثم أنه حتى بشرى لا تحصل كل هذه المشاعر. الأفضل لك أن تمنى بيوسف أكثر من ذلك، فحاله لا يحسن.

وليام : يوسف؟ إنه على خير ما يرام.

كورتس: إنه يبلو في الفترة الأخيرة كما لو كان يفكر بانهاك.

وليام : هذا، يفكر بانهاك! إنه يكون راضيا مرضيا بمصولة على نصيبه من اللحم. بالطبع بلا عظام. فأنيا به لا تحصل.

كورتس: لعل آتينا به توله. على أى حال أظن أنه يستطيع العيش والمضغ جيدا.

يوسف : أسمع هذا يا يوسف؟

(التريزار)

وليام : دورك في الحبة، يا كورتس!

كورتس: على فكرة! تستطيع أن تلغى نمرتك مع يوسف إذا كنت في حالة اضطراب نفسى حاد.

وليام (يضحك): اضطراب نفسى!

كورتس: مهما كان، معطف من القراء!

وليام (فخورا): لتلب قطي. كان فرصة. بألف وسبعمائة مارك.

كورتس: حقا، إنها في الربيع أرخص. الأفضل لك أن تلن مرضك.

وليام : مرضى؟ إلى أنفجر حيوية. أحيا لأول مرة. كورتس: هذا رأيي.

موسيقى من بيده. تصفيق.

ماكس : أما أنا فربقت وراء القضبان المشبكة بعينين نصف مغمضتين، ورحبت أنتظر. فقد كنت يوسف، الغر. ومن بعيد كنت أسمع صياح البهلوان كورتس، وفهقهات الجمهور. ثم هم السكون. وارتفعت شبائك القضبان. وسرت على الممشى المؤدى إلى الحلبة.

وهنا زارت كما يجب في مثل هذا المقام، ودخل وليام إلى القفص. قفزت كاللجج أيضا على مقعدى الخاص. وأنت تعرفين البرنامج: تكشيرة متوحشة، إيرازا للأنياب والغالب، جزءا من السوط والعصا، تقديم لثنى الفنون ربما عن النفس، ولكن مع الخضوع للإنسان. والذي أهم من القفز عبر الحلقة المشتملة هو الخطر أنت تعرفين ذلك، فهو الشيء القابل للرؤيا، قشمريرة تعبر الجبل، كل قادر على رؤيتها والاحساس بها. ولكنك لا تعلمين — على الأرجح — أن ما يحدث في العرض هو حوار بلغة لا وجود لها، حوار صامت لا يسمعه نفس أطراف اللعبة. وربما أمكن ترجمته، إلا أن مشقة ذلك ترجع إلى عدم وجود الأصل، مما يثبت قصور جميع الترجمات. ومع ذلك فاستمعي إلى ترجمة الحوار الذى دار بيني وبين وليام في ذلك المساء، الذى كنت غائبة فيه يا آتينا، بينا كان كورتس واقفا في وضع استعداد بأحد الأركان، حاملا حلقاته المشتملة، في منتصف العاشرة، أمام الجمهور الذى ملأ ثلاثة أرباع القاع، وقرعقات السوط تقاطع ذلك الحوار، مع نغادات مخففة، ترافقها موسيقى حرة جزعة. ولكنها لا تدخل في حوارنا فستعرض لها في فرصة أخرى.

وليام : مساء الخير يا يوسف.

يوسف : مساء الخير يا وليام.

وليام : كيف حالك؟

يوسف : شكرا، يعنى 1.. تذكرت اليوم أوى. وقد بدأت الذكري في عظمة الفك اليمنى من ناحية الخلف.

وليام : من اليمين ناحية الخلف؟ هو ما ظنه كورتس، وإن يكن دين ذكر الموضع. فهو يقول أنك تفكر بانهاك.

يوسف : مثلا في أتى وحيد.

وليام : أيضا من اليمين ناحية الخلف؟

يوسف : فوق من ناحية اليمين، بعض الشيء تجاه الأمام.

وليام : لا بد أن نبدأ يا يوسف.

يوسف : تفضل.

موسيق. قرعة سوط. تصفيق.

يوسف : لقد نسيت نفسك يا وليام. لوح بالسوط بقدر أهدأ !

وليام : آسف، سأبدل ما في رجلي.

يوسف : ولا تنظر هكذا طويلا للجمهور.

وليام : إلى أين بحث عن آيتنا. الظاهر أنها ليست موجودة.

يوسف : ولكن الجمهور وافر. ومع ذلك لم أر مرة واحدة

نمرا بين النظارة. لم لأ؟ لعرفت حلة وجودي هنا.

وليام : هذا دليل على مساوئ التفكير. إذ يحظر للأحاديث، ربما عنه، أسئلة مزعجة.

يوسف : ثم أي لا أدري يا وليام — هكذا خطر لي —

أهو من أعلى اليمين أو من أسفله: فورا القضيان

يوجد عالم آخر.

وليام : كان يجب ألا تفكر في مثل هذا. سنبحث لطبيب الأسنان.

يوسف : وحتى إذا كنت أنا ولدت وراء القضيان، فهل

هذا دليل على أنه لا يوجد سوى قضيان؟

أين ولدت أي مثلا؟

وليام : لا حديث بيننا في هذا الموضوع.

يوسف : أنت تفضل الراحة.

وليام : صمتا! هيا، تابع دورك!

يوسف : سأزجر وأحب في وجهك. فهي رغبة إلى ذلك،

ثم أن المنظر يكون أفضل.

هبة النور. صيحات رعب وسط الجمهور. قرعة سوط.

تصفيق.

وليام : هوب !

يوسف : حقا، أما أتى أصفر ومخطط. لماذا أنا أصفر

ومخطط؟

وليام : لا بد أن تسلم بأن هذا السؤال لم يحظر لك

من قبل أبدا على بال.

يوسف : وما الالة في أن لي أنياب؟ ما السبب في أن لي غالب؟

وليام : القبح والمضغ.

يوسف : أهذا هو كل شيء؟ يدولي أن وراءه سر خافت.

وليام : أفكار رديئة يا يوسف، وليست رديئة فحسب.

فما هي بأفكار وإنما الآلام أنياب. وبفرض أنها

حقائق —

يوسف : إنها حقائق.

وليام : فإذا ما عرف من أين هي تأتي ما عادت كذلك.

يوسف (مندهشا): عجباً ؟

وليام : وبالنسبة إذا كانت غير مارة.

يوسف : أما الأفكار السارة؟

وليام : فلا تستقصي.

يوسف (في حيرة) : حين أممك، يا وليام، لا يبق أمامي

سوى القفز من الحلقة.

وليام : وهذا ما أردت أن أقول.

موسيق. قرعة سوط. صمت. تصفيق.

يوسف : ومع كل ذلك فأنت، يا وليام، تسوسني برداءة.

وليام : الالة أن آيتنا ليست هنا.

يوسف : قلت لي أن علي ما هي سوى الآلام أنياب.

فإذا أقول في ذلك؟ هل أقبل — إذا — ما أريد؟

وليام : إرساك.

يوسف : إلى أيضا أحشيت ذلك. فلو أن بي أي رغبة

لكانت متعلقة بذكراتي. فأني وبالحقائق العليا

والسفل من جهة اليمين، وهي على أي حال

صفراء مخططة. عافى يا وليام، حتى لا أضطر

أن أقبل ما أريد.

وليام : لقد أثبت لك — من قبل — يا يوسف أنه

لا يوجد في العالم سوى حلقات.

يوسف : فإني عدا آيتنا، التي ليست هنا.

وليام : ووجودي أنا على أقصى تقدير.

يوسف : دحنا من ذلك. فاني أستطيع على أي حال أكثر

مما تظن. إن أثب وأنقلب في الهواء، وأن أقود

الموسيقى، وأرقص الفالس.

وليام : كفى، كفى!

يوسف : على شاطئه الدانوب الأزرق الجميل؟

وليام : لست مقتنعا. دعنا نعود لما كنا فيه، أرجوك!

يوسف : كل ما تريد وترغب، ولكن لا بد أن تقهلي لي.

وليام : إلى لا أسمع ولو بمجرد عصيان مهذب. لقد

ظننت أننا أصدقاء —

يوسف : أصدقاء— سيان عندي ! ولكن لابد أن يلقها
لى أحد.إن لم تكن أنت فربما أمي.

وليام : مرة أخرى هذه الحكايات القديمة، مع ان بطلانها
ثابت منذ أمام بعيدة!

يوسف : على ذلك فأنت تجبرني، يا وليام. أين ولدت أمي؟

وليام : في الغابات الاستوائية، يا يوسف، كلام ثقّة
يبنى وبينك باعتبارنا أصدقاء.

يوسف : الغابات الاستوائية، هذه إذا هي الكلمة.

وليام : الصغار اللذي على جلده هو الشمس، والخطوط
السوداء هي ظل الغائب.

يوسف : رالم، يا وليام. وأستاذني؟

وليام : لا داعي للحديث عنها.

يوسف (مهلدا) : وأستاذني يا وليام؟

ترقية سرود. زثير اتمز. سرعة. صرعة وليام تتد بصلها عبر
الجبهود في صرعات مدهية.

ماكس : لم يد وليام بحاجة لمواصلة الاجابة. وعندما
تلوقت دمه وصيت كل ما على نحر أن يمي.

كما أنه لا ريب في أني كسيت مخوف وضييبتها
في هذه اللحظة. فما عدت يوسف وحده، بل

صرت وليام أيضا معه. وعندما شاهدت نفسي
راقدا أمامي بلا حياة شعرت أن ذلك لا يليق،

وأن الأليق مغادرة المكان كالريح. ثم أني
أحسست، أو أحسستا — بعبارة أدق — وليام وأنا

بالخرج كل المخرج لما تسببتا فيه من هرج ومرج:

مروض ميت في القفص، جمهور يصرخ،

أطفال تبكي، وكورنيس الأرض يزيغ شعله فار

من بين القضيبان ويسبني قائلا أني وحش ضار.

لا، لم تحتمل أعصابي كل ذلك، ففتحت باب

القفص واستأذنت خارجا.

وعندما رآني الناس هاربا علا الصراخ في المرك.

وفي بضع وثبات قليلة كنت قد بلغت الفضاء

القصيح، ذلك الليل، أو تلك الظلمة المتخلفة

بين الفوانيس. وقد تألف من معرفة وليام بالمكان

وأوجاع أنياني طريق انسحاب كله تصميم

وليس فيه ذرة من خطأ. كما أن ذكاء الليل

قدم لي المعونة بأقامته منتزها عاما خاليا من

الفوانيس، وذا أدغال كثيفة ممتدة، كي تحتي

فرق الفاتحة اللز. فخررت على ركبتي شاكرًا
ومتنويا أن أشكر في أحداث اليوم، — وهنا

شرفت على بعض الأصوات. وكان أحدها لك
أنت يا أنيتا، أما الصوت الآخر فكان
لماكسيميليان. وإني أريد أن أعجب هنا عابرق
أنا، وما يخصني. فتميز يوسف وماكسيميليان
عن بعضهما البعض كان ممكنا حتى ذلك الوقت.

أنيتا : ها هو نيم بعد لاي.

ماكس : أجل، كل شيء هنا، أوراق الشجر الهامسة
من حولنا. أنسمعين اللابل؟

أنيتا : إنها ضفادع.

ماكس : نفس الشيء في النهاية. يضاف إليها صير
الورود المخدر، وزهور أشجار الزيفون، وحشائش
البابونج، وأوراق النعناع، وقلبان يخفقان على
وقم واحد، لا حاجة في إطلافا لأن أقول على
أي وقع، فسوف لا يمكن أن ينسى كل هذا.

أنيتا : كلاتنا يليق للآخر. فأنت تحب الجو الهواي.

ماكس : فعلا — باختصار، هل تذهب الآن؟

أنيتا : كيف إذا؟

ماكس : إلى مسكني الصغير. غرفتان وحمام وركن للطبخ.

أنيتا : فقلت أن مثلك لا يسكن أقل من ست لئان
غرف.

ماكس : في إثنتين وثلاثين غرفة دين فخر أو مياهاة.

ولكني أفضل الحرية. فلي أبوان فضوليان.

أنيتا : وهل لك إخوة وأخوات؟

ماكس : لا، ليس لي.

أنيتا (بصوت حالم) : لا إخوة ولا أخوات. كنا في الدار

سبعة عشر. كيف يكون الحال بلونهم؟

ماكس : أن الميراث لا يقسم على سبعة عشر.

أنيتا : هذا هو القاري.

ماكس : نعم هو.

أنيتا : ثم أنك في آخر الأمر لست بحاجة لأي عمل؟

ماكس : إنني الرجل الثاني في المؤسسة إلى أعمل بها.

أنيتا (تتهد).

ماكس : ماذا بلع؟

أنيتا : ما أجمل كل هذا. المساء والسمرمعك، هكذا
نعرف بعضنا البعض أكثر.

ماكس : ولكني لا أعرف عنك حتى الآن سوى القليل.

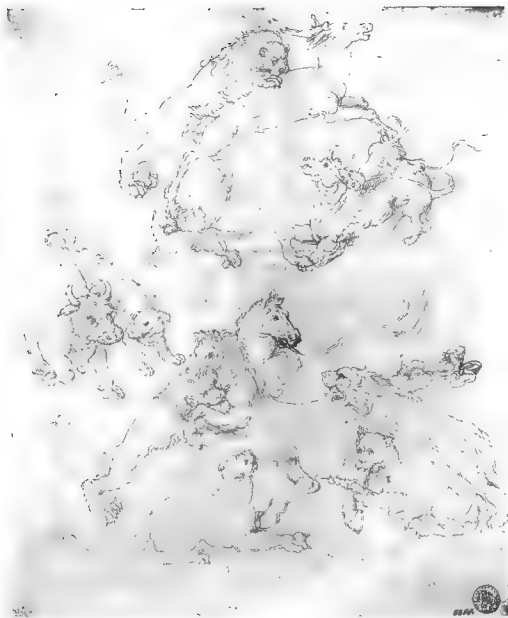
أنيتا : وتبين الضفادع من بعيد.

ماكس : هذه خاصة.

أنيتا : ربما كانت فعلا بلابل.



هانس بالدريج جرين (المترجم ١٥٤٥): أريمة جيااد مقاتلة، لوسية غلرطة في Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



البرشت دورر (التريل ١٥٢٨): حيوانات تقترس بعضها الآخر؛ لوحة محفونة في Staatliche Graphiksammlung, München

ماكس : تكاد تقريبا ألا تختلف ضبا. على كل حال فكل شيء غامر بالفتاؤل. إيرادى السنوى — (يقطع كلامه).

آيتبا : واصل، واصل حديثك. فكم يلد لى سماع صوتك ماكس : خيل لى كما لو—

آيتبا : لوماذا؟

ماكس : كما لو كان هناك حقيفا فى الدغل.

آيتبا : الحين بالذات؟ لا، يا مكسيميليان، لا قطع للكلام بعد الآن! ولو كان متلوب الضراب يستمع علينا بنفسه —

ماكس : بنود ميتة فى الميزانية.

آيتبا : أشياح إذا. واصل كلامك يا حبيبى. ومن باب الاحتياط: هنا فى أذن. (هامة) إيرادك السنوى؟

ماكس (هامة هو الآخر) : فى المتوسط ستون ألفا.

آيتبا (بهمس) : صافيا؟

ماكس (أيضا فى همس) : طبعاً.

آيتبا (يفرح) : حقاً، إنها بلايل.

ماكس : قلنا لك حالا. ولكن —

آيتبا : أنا كللى آذان. ليس عندي ما أراه وأسمعه سوى — أنظريا ماكس!

ماكس : أين؟

آيتبا : سراج الليل (٢).

ماكس : هذه الخنافس لا تبث صوتاً.

آيتبا : اثنان منهما يجوار بعض، وكأنهما عيتان.

ماكس : إنهما نجمان، أنت وأنا.

آيتبا : ما أحلى قولك هذا!

ماكس : رمزا خبنا.

آيتبا : رمزا خالصا، يا مكسيميليان. إمسكهما لى!

ماكس : بكل سرور، لوبقيا هكذا بلا حركة!

ينفس وينفس خطوتين. انفرج. وماكس وآيتبا يصرخان.

ماكس : راحا يعدون نحو الشارع المضى على الجانب الآخر وهما يصرخان. وكان جديرا بهما أن يرتقا فى الاسراع، فأكنت أنوى أن أثبت لهما من يكونا أمام نمر، ولكنى — شأن الناس أجمعين — لا أحب أن ينظر أحد لى فى عيني. أما وليام — ذلك الجزء القابع فى داخل — فأثبت أنه غير مبال للبطش، بل كان يتوجع فى ألم وحزن.

(٢) نوع من الخنافس ذو صوتين وقادتين فى الظلام. (الترجم).

وراحت اللعوع تنهمر من عيني اللتين حسب ماكس أنها سراج الليل، واهتزت لنشيجى شجيرات البيلسان، وما أن بدأ يتساقط — بلا أى معنى — رذاذ من المطر، صار مع الوقت أزدل وأغرر، حتى صرت فى ظرف ساعات قليلة، وأنا تحته راقداً بلا حول ولا قوة، فى حالة يرئى لما من الرخاوة، لاسياً وأنها لم تكن تناسب نائى الأجوف.

فى ظلى هذه الملابس كاد يمكن أن يدعى خطأ أن بدأت مطاردة النمر «يوسف» بحملة نظامية شملت المطاق* والبوليس وكشافات النور والمصفحات. ولم يبق أمانى، رغبت أوكركت، سوى أن أتنزع نفسى من أفكارى السوداء، وأنا أراهم من مخفى يزحفون تجاهى. وفى لحظة مؤاتية تسللت دين أن يرأى أحد، وضربت قوساً نحو الجانب الآخر من الحديقة حيث صرت قريباً من الدور والطرق العامة. وقفزت من فوق سور أحد متاجر الفحم، وبكل قواى رحمت أتمرغ فى التراب المتخلف عن قوابله حتى تصبح فريق داكنة اللون. وتركت الحزن مصبوغاً حتى أنه عاد يصغر التعرف على، وفى قفزة واحدة كنت قد عبرت السور إلى الطريق العام. وهنا راودنى شفق كبير لصورة الانسان والانتناس بمعشره. فرحت أنسل إلى جوار حيطان الدور باحثاً عن روح تمت لى بصلة القرابة. وأخيراً أبصرت ضوءاً فى شارع جانبي. وكان يبدو صادراً عن قبر. فاندفعت نحوه، وإذا به مخبر صغير، راح فيه الأسطى يسحب لثوه من القرن أول أرشفة الصباح.

ويشارد : صباح الخير يا رغيفانى، صباح الخير! أجمعكم هنا؟ وكيف أنتم شاعرون؟

الحق معكم إذ لا تجيبون. فهذه أسئلة بلاغية لا تبحث عن جواب، وإنما تمن لى كلما فكرت فى طاقة الخلق التى بها توجهت نحو القرن والماعين. أنا الذى عجبتم وطردتم وعزتمكم وبالمساحيق رشتكم، ولو كان لكم ديناً لعرفتم من أين جئتم وإلى أين المصير. ولانى لا أزدركم بذنوبكم كى أعاقركم عليها، فما أعرف غضباً ولا رعداً، كما أنى أحفل الكمال لكم فى تناسق

بين باطن وظاهر، وحرارة عليا ودنيا، ومباشرة وليونة. إنه الكمال الذي ينقصني، أيها الأجزاء — لحظة واحدة! كيف أزلتكم إلى هذه الجملة الشائكة؟ إلى أذعر لطلاقة لسانى. الرغيفات بالداليكتيكا وسفر التكوين في جوف القرن، — وما من صابجات كعك تكتي شك الزبيب ولا هرطقة المساحيق. إن التزام اخذ نصيحة الحكام، وتوضيح في الخزانة مع الدقيق ومذكرات الوعى، ولتغنى جيدا! حتى يصير الملح غيبا والكمال كاملا — كنى، سلا، (١) آمين.

(يتند) الأمر يتعلق بعلوم الكمال، بالحرارة الدنيا التي تنقصني. أما الأجيال القادمة فلن تروى عى ما ينصف بالهد والفحولة، بل لن تفعل ذلك حتى الصحيفة المحلية. فكيف لم أن يعوا أنى أضع روى في رغيفات الخبز؟ مادمت لا أكسر قلبا، ولا أنهب كترا، ولا أقترف جريمة قتل جنسية. ثم أنى — علاوة على ذلك — لا أقفز من فوق منط الخمسة أمتار. ولكن إذا كانت بالولا ترى أنى لست رجلا — فرما كان يرجع ذلك إلى كونها ليست امرأة.

(التغري ينفث) نعم؟ هل أحد هنا؟ يوسف: أنا، يا حضرة الأسطى الخلياز، هنا في الركن وراء القرن.

ريشارد: أتبحث عن عمل؟ هل مهتك الخيازة؟ يوسف: نعم، يا حضرة الأسطى الخلياز، مهنتى نمر. ثم أنى فعلا بلا عمل. ريشارد: نمر؟ يوسف: لا تدع رغيفاتك تحترق! إن رائحة المكان هنا غريبة! ريشارد: نمر؟

يوسف: لا تدع هكذا، فانك لتبلغ حد الروعة. إسمى يوسف،

ريشارد: وإسمى ماثيسون، ريشارد ماثيسون. يوسف: أسلم بأنى كنت أنوى في البداية أن أفترسك. ريشارد: يا إلهى! يوسف: ولكنى فكرت بعض الشيء. فالعظام لا تتاسبى، لأن أنياني تولتى.

(١) ترد هذه العبارة في آخر كل آية من آيات المزمير، وقد استعارها المؤلف هنا وطمح بها نفسه (الترجم).

ريشارد (مولولا): معنى هذا أنها شديدة القابلية للتفهي! يوسف: نوحا ما. ثم أنى أشعر أيضا بالجو.

ريشارد: هذا هو ما اعتقدت. يوسف: تحرك لدا؟

ريشارد: ماذا أحضر؟ يوسف: أرغفة.

ريشارد: ستة؟ ثمانية؟ دس؟ إن أمرت.

يوسف: لا ترعد هكذا! فأنت تبعثها بعيدا عنى. إن نمر يتحدث لغة الانسان يتبع أيضا فرصة للتغاضى معه.

ريشارد: وهذا ما أشك فيه حتى الآن.

يوسف (وهو يعض): خبزك في غاية السوء. إلى لا أفهم علم يتلغ الناس في كل صباح هذه المعجنات. فهذه مثلا مخبوزة عن آخرها، وإن يكن من الخارج فقط، أما باطنها فلزج ومطاط كسائر الأخريات.

ريشارد: الناس يفهونه كذلك. ولكنى أجد حكاك في غاية الأهمية.

يوسف: هكذا! ريشارد: أنت إذا ترى أن هذه الأرغفة لا تنصف بالكمال؟

يوسف: بل بالعكس. ريشارد: إن هذا يلقي ضوءا جديدا تماما على الدين.

يوسف (ساخطا): دائما آخر الأشياء إذا كان المعجن لم يأخذ حقه من الخبز.

ريشارد (مواصلا كلامه): بغض النظر عن حياتى الباطنية. يوسف: أيضا لا تعنى.

ريشارد: إنها أساسا ضد بالولا. فرما كان عدم الكمال في حد ذاته —

يوسف: دعنا نتحدث في الموضوع. ريشارد: أى موضوع؟

يوسف: أريد أن أصير إنسانا. ريشارد (فرحا): يا إلهى!

يوسف (محمدة): ما رأيك في ذلك؟ ريشارد: أقول لك الحق — ولكنى لا أريد أن أعترض عليك.

يوسف: لن يكون لاعتراضك فائدة. أريد أن أصبح إنسانا.

ريشارد: تفضل!

يوسف : ولماذا لابد أن تصبح أنت غرا.
ريشارد : أنا أصبح غرا؟ لا، شكرا. فيرغم كل عدم
الكحال، أقصد الكمال -
يوسف : يوسفى أنى لا أستطيع مناقشة الموضوع أطول
من ذلك. فانا علينا الآن سوى أن نتبادل
حياتينا ببساطة.
ريشارد : تقول ببساطة.
يوسف : هكلنا.
ريشارد : لا .. لا .. لا .. (تختلط تأوهات مع صوت
الغزو هويثت ويب عليه).
يوسف : الآن صرت أنت الغرى الزكن.
ريشارد (هويثت) : يا إلهى !
يوسف : وأصبحت أنا الخباز ماتيسون، وهأنذا أصعب
الأرفقة من القرن.
(يفعل ذلك).
وكيف تشر أنت؟
ريشارد : أشعر بعرض الاحتراق، كأرفقة اليوم.
يوسف : وأنا كمجبن باروعد لا يستعمل. هل هذا هو
المحتاد؟
ريشارد : فى الأيام الطيبة. وفيها عدا ذلك كصروور
معجين وسط الخبز.
يوسف : لن أحتمل هذا طويلا.
ريشارد : ولا أنا، فشىء ما يؤلى.
يوسف : إنها ليست الأتياب وحدها، وإنما المدة أيضا.
فلتذكر ما أكلته عندك.
ريشارد : أنا - شخصا - لا أأكل الخبز أبدا.
يوسف : كله لآتيتا.
ريشارد : وأنا؟ لن آلام أنيابي؟ وتقلصات معدتي؟ وهذه
الفرقة الصفراء؟
يوسف : لآتيتا كله.
ريشارد : هذا خطأ، إن الخاصة فى تدعى پاولا (بلهجة
المتصر) حقا أنها ستعجب.
يوسف : السؤال الآن هو كيف لى أن أصل لآتيتا وأنا
خباز.
ريشارد : ربما بأن تبعث إليها بتشكيلة منتخبة من القطائر
الأفضل مما لدينا هنا؟
يوسف : حنأها ليس معى.
ريشارد : تقصير منك.
يوسف : لقد فوجئت بكل ما حدث.

ريشارد : وأنا أيضا. أما عنأها فتدعى. ورغم ذلك فليست
بحاجة للذهاب إلى پاولا. أنصت! (وقع خطوات
تسبط السلم).
ريشارد (هامسا) : إنها آتية من تلقاء نفسها. سابقى فى
الزكن، وتصرف أنت كما ينبى !
يوسف : لا تنطق بكلمة واحدة! وزجر حين أعطيك
الاشارة.
ريشارد : أى إشارة؟
يوسف : تحتة قصيرة. هكذا ! (يتنحج)
ريشارد : حسنا !
پاولا (بجدة) : ريشارد !
يوسف (بطلاقة) : حبيبى !
پاولا (بغل وكيد) : هراء لا معنى له !
يوسف : لطيف منك أن تعودينى وأنا فى المخبز !
پاولا : لا أمل فى قطس طيب. نتحدث كما اعتدتك.
هيا بجأقاتك الزئفة !
يوسف (بلهجة لآتالت مسولة) : هل قضيت نوما سعيدا؟
پاولا : هذه أيضا! نوما سعيدا! مع هذه الفمجة؟
يوسف (يقص لهجته السابقة) : كنت أتحدث مع القطة.
پاولا : منذ متى كان عندنا قطة؟
يوسف (بطلع) : منذ اليوم.
پاولا : هل جاءتنا من تلقاء نفسها؟
يوسف : نعم.
پاولا : أنا لا أحب القطط. ستبعد من هنا.
يوسف (يتنحج).
ريشارد (يزجر).
پاولا : ما هذا؟
يوسف : القطة.
پاولا (فى شك) : ولكنها غريبة الصوت.
يوسف (ينادى القطة) : يس ! يس !
پاولا (تصرخ).
يوسف : قطة جميلة. لا يمتلك كل مثلهما.
پاولا (بصوت ضعيف) : ولكنها نابية بعض الشىء.
يوسف : قد يكون السبب إختلال فى وظائف الغدد.
پاولا : إنه قط، أليس كذلك؟ فالإناث أرقى من هذا.
يوسف : ليس دائما.
پاولا : إنه ينش ..
يوسف : أرشفة الخبز.
پاولا : ولكنه عاد يعرض عنها.

يوسف : لا ألومه. (يتنحج).

ريشارد (يزجر).

هاولا : ماذا ينهى الآن؟ ريشارد، إلى ذاهبة.

يوسف : لا يا حبيبي!

هاولا : لم تمسك بي؟

يوسف : أنت نادرا ما تأتئين إلى هنا، يا حبيبي هاولا.

هاولا : أطلقني يا ريشارد!

يوسف (يتنحج).

ريشارد (يزجر).

هاولا : أعرف ما تريد. على أن أكون فريسة له.

ريشارد (يزار بشدة).

هاولا (صوتها المتنجب يضعف ويضعف).

ريشارد : أنهي عليها. أليس جديرا بي أن أقترسها؟

يوسف : إياك! تذكر أنك لم تحمل الحيز نفسه.

ريشارد : إنك أبدعت في دورك. هل لنا أن نصبح

أصدقاء؟ وأن أعرض عليك رفع الكلفة بيننا

في الحديدي؟

يوسف : تفضل!

ريشارد : يوسف!

يوسف : ريشارد!

هاولا (تعود إلى وضعها) : ريشارد!

ريشارد : راحت الاخماء الجميلة. للأسف كل شيء قصير

في هذه الحياة.

يوسف : تنقصني الخبرة.

ريشارد : انتفع بخبرتي أنا. فاني أستطيع أن أقدم لك

النصح في كل وقت.

يوسف : لكن حالا!

هاولا : ريشارد! أه، يا ريشارد!

يوسف : صباح الخير يا حبيبي.

هاولا : حلم مرعب يا ريشارد. كنت في الهبز -

يوسف : إنك في الهبز.

هاولا (دهشة) : حقا.. صحيح!

يوسف : ثم ماذا؟

هاولا : أما أنك كنت بطلا يا ريشارد، - ليس مقولا

أن يبلغ الواقع هذا الحد.

يوسف : تقولين كنت بطلا؟

هاولا : كنت تحرك بلا أدنى خوف وسط حيوانات

متوحشة (تضحك).

يوسف : عجب!

هاولا : جد عجيب.

يوسف : إذا أخذنا بعين الاعتبار أنني لا أستطيع مجرد

القفز من مطع علوه خسة أمتار.

هاولا : إذا أخذنا هذا بعين الاعتبار!

يوسف : لكان حلما جميلا.

هاولا (شاردة الذهن) : من ناحية أخرى، لو قيس

بالماتار لكان يعطون خسة.

يوسف : ولكن للأسف.

هاولا : الواقع اللعين للأسف.

يوسف : اللعين (يتنحج).

ريشارد (يزجر).

هاولا (تصرخ).

يوسف : عليك أن توزعي الآن الحيز على الزبائن.

هاولا : أخطأت في تقديري إياك يا ريشارد. أنت بطل.

يوسف : يكاد أن يراودني الشيطان حين أسمع هذه الكلمة.

إني لست بطلا، ولا أريد أن أكون بطلا. إني

خجاز، وإن لم يكفئك هذا فسأجرى حديثا مع

قطي.

هاولا : هذا يكفيني.

يوسف (بلهجة ملاطفة) : إزاء، يا حرم الأسطى -

هاولا : سأوزع الحيز حالا.

(تصد دجبات السلم برمة).

ريشارد : حالا ما صمدت اللرج وضعت متعجلة. إنها

لحساسة.

يوسف : موقف خارج عن المألوف يا ريشارد.

ريشارد : يملك تختلي بنمر.

يوسف : بنمسي؟ بك؟

ريشارد : أوبي. أو بك أنت. لم أعد أعرف نفسي. إن

الموقف صار - (يضحك من حبرته).

يوسف : لا تكن أرضنا يا ريشارد.

ريشارد : إنها زوجة نمر.

يوسف : لا أرى في ذلك ما يستدعي الضحك.

ريشارد : ألم تعقني عن اقتراسها؟ إني لا أضمن نفسي في

نهاية الشوط (متربصا) ولا بالنسبة لك أنت

أيضا، يا حضرة الخياز يوسف.

يوسف : لا حقاقت!

ريشارد : خاصة وأن بي أوجاع أنياب.

يوسف : بالنيابة (متبها) أعتقد أنني لست في مكان

الصحيح.

ريشارد : معاذ الله ! دع كل شيء على ما هو عليه ، أما أنيائي الفاسدة فأحتفظ بها عن طيب خاطر .

يوسف : إني لا أحرص هنا أى تقدم .

ريشارد : والعنوان؟ وخيرائى، استمع لنصيحى يا يوسف ! المكتب الحكوى لتسجيل السكان ، أو إدراكه أنه لا وجود لفارق حاسم بين أنيتا وهالا .

يوسف : ليس عندى كل هذا الخيال .

ريشارد : أسلم أن زوجتى تستخدم الدرج الخلقى . من حيث تنقل القائمة والمحاقن التى لا يريدنها أحد . أما أنت ففقداء من بيئة رومانسية .

يوسف (بدهشة) : هكذا؟

ريشارد : من بيئة أطفال ، تبث على الحزن . (بحماس) تعلم فلسفة الحكم يا يوسف ، وعندئذ ستكتشف فى العالم قبا ، حيث لا توجد أى قم . ستبج بينا ييكى الآخرين . وستصنع من كل شيء أفضل ما كان فى الامكان ، وهكذا ستقايم التفكير والاحلال . سوف تصبح سعيدا ، ومن كان سعيدا خدم البشرية .

يوسف : أهداف عالية ، يا ريشارد . ولكنى أرجو ألا تأثر منى لو تحملت أنا أوجاع الأتياب .

ريشارد (ساخطا) : تعود أنت نمرا ، وأنا خبازا؟ إنه لا يرمى منك أى نفع .

يوسف : لقد عدت خبازا .

ريشارد (يتأوه ألما) : أنا هو .

يوسف : وأنا عدت نمرا .

ريشارد : طامأ أنك لا تقتنع .

يوسف : الآن حدث ما حدث .

ريشارد : وأنا كنت أحلم بمستقبل ليس فيه أرغفة .

يوسف : معلرة .

ريشارد : إني لا أستطيع أن أغضب منك . فالأرجح أن مستقبلك مع أنيتا أفضل .

يوسف : وداعا !

ريشارد : إذا احتجت إلى فساكون دائما فى الخدمة !

ماكس : رجعت على الطريق . فالوقت كان مناسبا للزوغان دون أن يلحظنى أحد ، وإن لم يكن كذلك بالنسبة للبحث عن روح تتماثل روحى . ولم يكن هناك فى ضوء النفس الذى بدأ يلوح على الطريق سوى هالا بلسة الخبز . تلك الانسانة التى ماكنت أشجار الحلول فى هياتها إلا إذا

ألحت الحاجة . فقد كنت أخشى أن يكون قلبها ساعة وقوق^(٥) . وما كنت أطيق صراخا يطلو عن نصف ساعة .

ومع ذلك سرت فى إثر خطاها وهي تضع أكياس الخبز على الأبواب ، راجيا أن أعثر على مكان مناسب أنام فيه . فقد ريشارد لنظام العالم كان قد سلبنى روحا وبدنا ، حتى صار لزاما على أن أعود لنفسى ولأوجاع أنيائي .

وناسينى «فيلبا» مبنية من الطوب الأحمر تقع وسط حديقة لما بعض الشبه بالمتزهات العامة . فقفزت من فوق سياج الناباتات وزسفت عبر زهور الألب حتى بلغت قبر الدار . وكان فى منتصف ارتفاعه نافذة تطل على الجانب الخلقى من الحديقة ، حيث توجد شرفة واسعة ، وأحواض زهور ، وحمام سباحة ، ونخيل فى قصارى كبيرة — وقد زافنى ذلك كله ، خاصة مع الطوب الأحمر الذى يتطلب إسساسا بالنظام . وهكذا مددت نفسى قرير العين فوق قوالب الفحم ، ورحت فى غفوة قصيرة .

وعندما استيقظت كان الانططار معدا فى الشرفة على مائدة لشخصين ، لم أر منهما سوى سيدة متقدمة فى السن . وقد اعتقدت من قصة رداها أنها من النوع الصبور ، ولذلك حلت فى صورتها .

أوتيليه : أيضا رفيقا آخر؟

ريمبوك : لا يعجبنى طعم هذا الخبز . بدلى الخباز !

أوتيليه : كلهم سواء .

ريمبوك : إذا فلا يوجد من هو أسوأ منه . شيء مطمئن !

أوتيليه : هل تذكر الصحيفة شيئا عن النمر؟

ريمبوك : لم يعرفوا عليه .

أوتيليه : على ذلك كان أجدر بنا ألا نطفر فى الحديقة !

ريمبوك : كانت فكرتك .

أوتيليه : الأمر ليس بهذا القدر من الخطورة . فالبوابة مغلقة .

ريمبوك : ومن يجبرنا على أن نفتح له إذا ضرب البحرس؟

ما هذا الكراس الذى مملك؟

أوتيليه : هذا — لا ، لا شيء .

ريمبوك : ييلو عليه كما لو كان دفرا لتقييد الوارد والمصرف .

لم أكن أدري أنك تسجلين مصروف الدار .

(ه ساعة يطل منها صفود عيسى مل حبة ورق ملنا الوقت (الترجى) .

أوتيليه : لا، إني لا أفعل شيئا كهذا. ألا تريد أن
تختص قهقهة؟
ريميك : هي الأخرى طعمها لا يطلق (يرشف منها)
أف ! يا لها من شرية !
أوتيليه : إذا كنت مصمما أن تعرف ما في هذا الكراس،
فهو حساب جار.
ريميك : ولكني لا أريد أن أعرف.
أوتيليه : إنه حساب جار، خاص بنا أنا وأنت.
ريميك : أملين أننا لك؟
أوتيليه : لقد أحضرت الدفتر بصرحة كي تتحاسب.
ريميك (ضاحكا) : إنك تثيرين فضولي.
أوتيليه : لا أستطيع أن أقرأ عليك كل شيء. ولكنه
بإستطاعتك أن تعرف الموضوع بمجرد الاطلاع
على بعض ما هو مسجل.
ريميك : تفضل.
أوتيليه : أول ما قيد فيه بتاريخ ١٧ مايو عام ١٩٢٢.
ريميك : ١٧ مايو ١٩٢٢ أي من ثلاثين عاما. إنه —
أوتيليه : إنه اليوم الخامس بعد زواجنا.
ريميك : وماذا دوت في دفترك؟
أوتيليه : مسجل هنا: وقال أنه تزوجني من أجل المال،
وأنه لم يشعر نجاهي بأى قدر من الحب.
ريميك (يضحك بافتماحا) هكذا أنا قلت هذا؟
أوتيليه : نعم قلت.
ريميك : ربما. لقد قلت الكثير. ثم أنه فعلا صحيح. إني
أسلم بصرحة بذلك. وكل هذا، قمت أنت
بتسجيله؟
أوتيليه : نعم قمت بتسجيل كل هذا.
ريميك (يضحك باستنواذ) : طوال ثلاثين عاما.
أوتيليه : طوال ثلاثين عاما.
ريميك : لا بد أنه قد تجمع الشيء الكثير حتى اليوم.
أوتيليه : حتى اليوم.
ريميك : لم تؤكدين هذه العبارة هكذا؟
أوتيليه : جميع بنود الحساب الجارى قمت بتقومها حسب
نظام نقط معين.
ريميك : ياه !
أوتيليه : مثلا، ما قرأته عليك حالا.
ريميك : بشأن ١٧ مايو ١٩٢٢؟
أوتيليه : مائة نقطة.

ريميك : ألا يزيد هذا بعض الشيء عن الواقع؟
أوتيليه : أنت لا تعرف المقياس. فائدة نقطة تعني جنحة
هينة نسبيا. فهناك ما يصل حتى الألف نقطة.
ريميك : هكذا؟ كأي شيء مثلا؟
أوتيليه (تقلب صفحات الدفتر) : مثلا: يوم ١٠ نوفمبر
١٩٢٢. «يرقطنى في الليل، ويقص على أنه كان
لثوه مع ج.م.، ويمدد لي كل ما يراه فيها
أجمل مني. وذلك بالتفصيل.»
ريميك : كانت هذه، على أية حال، الحقيقة الخالصة.
أوتيليه : أو في ٥ مارس ١٩٢٣ : «أحضر معه ج.م.،
وكان على أن أعد لهما العشاء، وأجهز الخدع.»
ريميك : على ذلك فاني لا أشك، يا عزيزتي أوتيليه، أنك
حققت رقا لا بأس به.
أوتيليه : حتى اليوم.
ريميك : حتى اليوم. حتى اليوم، سيان عندي ! علام إذا
تؤكدين هذه العبارة؟ أعلم أني ما كنت ملاكا
على أى حال. لما أحبيتك، وإنما كنت أحاملك
ك—ك—
أوتيليه : لا داع للذكر التشبيه. وإن كان صائبا بلا شك.
ريميك : حسنا. أنا شخص ملذب وكريه وسوء الخلق.
وأنت؟ هل أنت مجردة تماما؟ نقيّة عن آخرتك؟
أوتيليه : لا، أبدا. إنه حساب جار، وقد دوت ما على
أنا الأخرى.
ريميك : هكذا؟ وهل أستطيع أن أجمع شيئا مما عليك؟
أوتيليه : طيبا. مثلا : «يوم أول يونيو ١٩٢٥. خيانة
زوجية.»
ريميك : (أع !) ولم أدرها شيئا.
أوتيليه : لا، لم تدري.
ريميك : وكيف قيمت هذه الخيانة؟
أوتيليه : لو ترك لك الأمر فيكم تقيما؟
ريميك : حسب النظام الذى وضعتيه، حوالى ٥٠٠ نقطة.
أوتيليه : ولكني حسبتي ١٠٠٠ نقطة. يضاف إليها ١٠٠٠
نقطة أخرى لأنك كتمت عنك الفعلة. ولو أني
بعت لك بها لظل على رغم ذلك ١٠٠٠ نقطة.
أنت ترى إذا أني لم أهواؤ نفسي.
ريميك : أنت عتيتني إذا.
أوتيليه : كانت المرة الوحيدة.
ريميك : لا تعترى. فأمانا حسابك الجارى.



ثلاثة غزلان، الرسام مراد، أحد رسامي الإمبراطور
جهانگیر بالمت، عام ١٦٤٠.
Staatl. Museen zu Berlin.

أوتيليه : أما أني أقيم حسابا جاريا، فقد قيمت هذه الواقعة بـ ٢٠٠٠ نقطة، معتبرة إياها أسوأ ما في هذا الكراس. أنا لم أهاود نفسي، هأنذا أقيما لك. فقد حكمت ضميري في كل ما سجلت. ومع ذلك بلغت نقاطك ١٠٠٠٠٠ بالتمام. أما عدد نقاطي أنا فـ ٥٨٠٠٠٠. أي أن التبقى لحسابي ٤٢٠٠٠ نقطة. وقد رأيت أننا ربما استطعنا أن نصفي حسابنا اليوم.

ريميك : يراودني شعور بالسأم الشديد من هذه القصة. كيف تريدان إذا أن تصفيه؟

أوتيليه : أحس شيئا؟

ريميك : لا، سأذهب لأضطجع قليلا.

أوتيليه : انتظر ليضع دقائق. سأنتي كيف أريد أن أسوي هذا الحساب. إن ٤٢٠٠٠ نقطة ليست بالشيء المين. كما أني أريد أن أصنى الحساب دفعة واحدة، بافترض أنك موافق.

ريميك : كله عندي سيان. سأذهب لأضطجع.

أوتيليه : بالضبط. نحن لسنا بحاجة للحديث عن التفضيلة أو الحفاقة أو الشعور بالذنب. إنما الخير والشر مقدر بالأرقام.

ريميك (باصياء) : ياله من شيء مريع.

أوتيليه : كنت أسلك دائما بحيث تبقى أنت لدينا لى.

وهكذا ادعرت نقاطي حتى اليوم.

ريميك : كانت هذه - إذا - مبادلك الأخلاقية.

أوتيليه : أجل، كان عندي بعض منها.

ريميك : تهتئ عليها !

أوتيليه : كما أن ديونك صارت فيها بعد أقل جسامه، فهي كانت تتراوح على الأغلب بين ١٠ و ٥٠ نقطة.

ولكنها تجمعت. أتحب أن تسمع بعضا منها؟

ريميك : لا، شكرا جزيلًا. لا أحب أن أنهش الماضي.

ثم أني - بصراحة - كنت أنتظر منك أن يكون

لديك ولو قلدا ضئيلا من المصافاة والمهادنة.

غير أنك - بدلا من ذلك - تقيمين حسابا

جاريا، حتى اليوم !. يومها من فعلة !



ميناخود من خطوطه مملوكة للامير بابهستور، شيراز،
تاريخها ٨٨٢٣/١٤٢٠م. Staatl. Museen zu Berlin.

رميك: كما ترين يا حبيبى.
أوتيله: إذا فرى. لأنى أخشى على أسنانك من العسل.
رميك: شكرا. هل شايك على بالسكر؟
أوتيله: ضيع لى قطعتين من فضلك. فاليوم يوم الليمون.
رميك: أحالا ما عاد؟ كم يعض الزن بسرعة!
أوتيله: لبن، فلبن، ثم لبن، لبن، فلبن، ثم لبن.
هذا هو ليقاعى.
رميك: وإيقاعى أنا أيضا.
أوتيله: كل شىء بيتنا مشترك.
رميك: كل شىء.

ماكس: إلى آخره، إلى آخره. فأنت تستطيع أن تحصى
بالحوار على هذا النحو كما تشاء، وأن تبادل
فقراته وجمله بعضها بالبيض الآخر، فهى بلا
أهمية. إنما الأهم من ذلك هو ظهور شخص
ثالث، فى هيئة شاب قادم من الدار نحو الشرفة.
أنت تعرف أنى أعنى نفسى. وكما كانت بلبله

أوتيله: إلى قيمت السم الذى فى قهوتك به ٢٠٠٠ نقطة.
رميك: السم؟
أوتيله: كنت تريد أن تستلقى. أنصحك أن تفعل ذلك
بسرعة.
رميك: سم؟ إنها لدعاية رديئة منك يا أوتيله.
أوتيله: يسعدنى أن أبلغك بأن حساباتنا صفيت.

ماكس: معلرة، كانت فعلا دعابة رديئة. فهذا المشهد لم
يوجد أبدا. وإنما السيد ريميك وحرمة أوتيله
يعيشان فى تفاهم تام. وإفطارهما اليومى مثال
يحتذى فى الأيام الزوجى. ولا يمكن وراء صمتهما
حساب جار، ولا فى حديثهما سم. عليك إذا
أن تنسى المشهد الذى سمعته منذ قليل، وأن
تستعفى عنه بالمشهد التالى:

أوتيله: أيضا رضيعا آخر؟
رميك: لوممحت.
أوتيله: صلا أومرى كرز؟

ماكس : إنها نظرية جديدة في الأدب. فأى هى الأخرى تريد أن يكون لها نظرية خاصة بها.

أوتيليه : يا بنى العزيز، لا تتظاهر بأنك لا تفهمى.

ماكس (حائراً) : إلى حقاً لا أعرف —

أوتيليه : إذا غافرت لك بأنى هو الفر الذى كان بالأمس رابضاً وسط الشجيرات. وكانت عيناي تشعان

كزجاج من «سرجة الليل».

ريمبوك (منظرباً) : فن سريلانى. أليس كذلك؟

أوتيليه : الأمر يتعلق بمسرحية سيكلوجية. وهى بالنسبة لى تراجيديا.

ماكس : وبالنسبة لى كوميديا، يا أوى.

أوتيليه : كنت أعلم أنك لن تأخذ الأمر على محمل الجلد.

ريمبوك (بحنية أمل) : واضح أنها «سترنديج» على وسط!

أوتيليه (حائقة) : إنها تدعى آيتنا كنودسن.

ريمبوك : آيتنا؟ إسم مبتذل نوعاً.

ماكس : فعلاً.

أوتيليه (ببنرة مهددة) : هكذا؟

ريمبوك : أجيلة هى؟

أوتيليه : جداً.

ريمبوك : بلا هزل : ماذا تجلب معها، ومن أى مؤسسة هى؟

ماكس : من أى مؤسسة؟

أوتيليه : إن السؤال محرج له.

ماكس : لا، بل هو مسرف فى الجدية. فلنبقى على أنها كانت سيرة مسرح.

ريمبوك : لنبقى على ذلك (يفضحك ساخر) خاصة وأن قدراً كبيراً من الكليات مشترك بيننا.

أوتيليه (بغل وحتق) : إنكنا تبتذلان الحديث. الوقت حان لى كى أنصرف!

ريمبوك : إلى اللقاء، يا أوتيليه!

والآن، فيايتنا يا ماكس —

أوتيليه (وهى منصرفة) : غوغاء!

ماكس : إن لسورة يوسف ما يبروها، خاصة وأن وليام يعد جزءاً منه. فهناك من أراد أن ينتقص من قدر آيتنا، حبه الكبير. مما حدى بيوسف — كى

لا أقول أنا — إلى الغضب والكدر، فى نفس الوقت الذى يتمص فيه شخصية أوتيليه، ويقرر

أن يجعل الهابة فى صالحك.

الموقف مساء الأمس باعثة على القوران والافتعال فى لمتته العام كذلك صارت هنا أيضاً. فبينما كنت جالساً على مائدة الإفطار فى هيئة السيدة أوتيليه ريمبوك، حرم المستشار التجارى، كنت أنا فى نفس الوقت ماكسييليان ريمبوك ولدها القادم نحوها، الذى هو عبارة عنى وأنا فى مرحلة مبكرة على انسلاني فى فريق المعجوز. ولسوف تقدر أن الحلم وحكمة الشيوخة ينسلان عن الشخص فى مثل هذه المواقف.

ماكس : صباح الخير يا أوى. صباح الخير يا أوى.

ريمبوك : صباح الخير يا ماكس.

أوتيليه : صباح الخير يا ماكس.

ريمبوك : ترى، هل مضى الآن الصباح الطيب، الذى ليس فيه شىء طيب؟

أوتيليه : هنا تقدم الأمانى، ولا يحدث عن البيان.

ريمبوك : كم هو مريز أن الصغائر تصيب دائماً قلب الحقائق.

ماكس (متوسلاً بينهما) : نفضى إلى رغيفات الخبز الطيبة.

ريمبوك : التى بلورها ليست طيبة. فهنا لا تسعف أية أمتية.

أوتيليه : ما هو الشىء الطيب إذا؟

ماكس : حفل الافتتاح مساء الأمس.

أوتيليه (مندهشة) : أكنت هناك؟

ريمبوك : علقت الصحيفة على المسرحية بأنها فى غاية السوء. ففى بلا معالجة وإطلاقاً غير مفهومة.

ماكس : إلى أرى أن المعالجة شىء ممل. ففى مقصورى أن أنصورها بنفسى.

ريمبوك : وما يتعلق بعدم الوضوح؟

ماكس : الواقع أنها لم تكن وصفة طيبة. كما أنى لم أنتظر منها أن تكون كذلك.

أوتيليه : هو لا!

ريمبوك (مخنق) : ماذا بك يا أوتيليه؟

أوتيليه : إلى ترحلقت.

ريمبوك : على مقعدك؟

أوتيليه : على الحديث الدائر بينكنا. فهو زلق للغاية.

ريمبوك : إنه بلور حول الأدب.

أوتيليه : لاحظت ذلك. ولكنى أعتقد أن ماكس يخط الأمر بصدر خلية حلوة.

ريمبوك : ياها! شىء غاص بالنبوءات. هل هو مجاز؟ وعلام يرمز؟

وقد كان على، بالطبع في أول الأمر، أن أعني
بأنف. راجعاً ألا يكون قد أتى بمخافات في قبو
الصح. وعليه اتبعت له من الصيدلية أقراصاً
منومة، ومن أقرب حمام عشرين رطلاً من لحم
البقر. ودلفت إلى قبو اللحم وفي يدي إناء به ماء.
(يفتح بابور وباب حديدي يفتح. التريفت ويزجر.)

يوسف : معذرة، لقد أطلت بعض الشيء.

أوتيليه (تنتفض) : لا عذر عندي.

يوسف : كانت هنالك أحاديث مجعدة.

أوتيليه : أدبها بصوت الذي سرقني إياه.

يوسف : وهأنذا أحضر شيئاً لتجديد النشاط والقوة.

أوتيليه : أحس أن لدى من القوة ما يكفي. أقول لك
احتسراً!

يوسف : ماء زلال، من الصنوبر مباشرة.

أوتيليه : ياها من جسارة!

يوسف : وقطعة كبيرة من لحم البقر، بلا عظام.

أوتيليه : أتريد أن تقدم لي ماء ولحماً نيئاً بعد أن التهمت
طعام إفطاري؟

يوسف : جري هذا الآن على الأقل. فالشاي والمربي
لا يصلحان لك في الوقت الحاضر.

أوتيليه : أنت حولتي إلى حيوان. وهذا يتناقض وقانون
الطبيعة، كما أنه يحظر عليه في القانون المدني
والجنائي. ثم .. من هوانت؟

يوسف : إلى حالنا حرم المستشار التجاري «ريمبوله».

أوتيليه : أنصحك أن تتعدل في مخزيتك!

يوسف : أقولاً بسلامة نية، فهي الحقيقة الخالصة. مع
أن وقعها كثيراً ما يكون مريزاً على النفس.

أوتيليه : إنك سطوت على وسرقت ذاتي. ولن أسكت
على ذلك.

يوسف : مضطراً. وليس في وصي أن أشرح لك بالتفصيل
كل شيء. إنما لابد أن تمكث هنا بعض الوقت.

أوتيليه : هنا في القبوة؟ كتمر؟

يوسف : هذا ما يملو.

أوتيليه : سأقتض عليك!

يوسف : لا حقايات!

أوتيليه : لست أعرف مواد القانون، وإن كان في موكلك

قانوني يحسن مهنته. هذا سطو على الحرية.

يوسف : أعتقد أننا أيضاً ذلك. ولكن هدي من روعك،
فهم يجهلون عنك.

أوتيليه : تقبول عني؟

يوسف : أجل، عنك أنت، عن الفر «يوسف». فعلى كل
ناصية مصفحة ترتقب.

أوتيليه : معاذ الله!

يوسف : عليك إذا بالملوه. وعندما نحين القرصة سأتى
وأصحبك معي من جديد. أما الآن فكل
واشرب فلهذا يهتئ من الروح.

ماكس : وعندما عدت أرتبها بعد ساعة من الزمان كانت
الأقراص المنومة المذابة في الماء قد أدت ما عليها
من مفعول. إذ كان الحمر متمدداً فوق قلوب اللحم
وقد راح في سنة من النوم. واعلت وجهه سياء
الميم عن حكمة مكتسبة. كما أنه كان قد التهم
قطعة كبيرة من اللحم. فوضعت له ماء جديداً
وأزحت في عتفه لفافة من الورق كي تكون له
بمثابة الركيزة.

ثم غادرت الدار بعد ذلك، ولكن ليس باعتباري
أوتيليه — فقد بدأ دوري الطويل، الذي لا زال
ياخذ مجراه، دور ماكسيميليان. وكان هذا من
ضمن برنامجي، برنامج ويليام، أن حل في هيئة
ماكسيميليان. أما الحديث التالي فكان أول حوار
أجريه بعد هذا التحول، وكان مملكت أنت
يا آيتنا.

آيتنا : تلبسوا عتفا عما كنت عليه يا ماكسيميليان.

ماكس : لوأني أعرف كيف كنت أبداً!

آيتنا : كحصباني الأشهب قبل حفل العرض. عصبي
في نيل —

ماكس : وإلآن؟

آيتنا : كما لو كنت تعاني من الآلام أسنان ثم يرث منها.

ماكس : بالفعل.

آيتنا : يرث منها بأن غلغوا عنك كل أسنانك.

ماكس : هكذا!

آيتنا : صرت لبن العريكة، خجولا.

ماكس : مملاً، بانخصصار.

آيتنا : لا أريد أن أذهب لهذا الحد.

ماكس : ولكن تقريبا ..

آيتنا : لا، إلى أعرف إيرادك السنوي. ومثل هذه
الأرقام لا يلغها المرء بطيعة العريكة.

ماكس (يتنهذ).

آيتبا (جزعة حقا) : ماذا بك؟

ماكس : أشياء وأشياء لا. على أية حال، مازالت هي أسأني.

آيتبا : كان مجازا.

ماكس : لا أحس بالإهانة. فاني أعرف قلدي.

آيتبا : وأنا أيضا أعرفه. فهو يقع في مكان آخر. لا داع لأن يبدو عليك الهم والأسى. فأسهم الأنسجة الكيمائية وحدها —

ماكس : لا أعنيها. ثم أنه لا يبدو على هم ولا أسى. إنما هي جدية الموقف تمتلك على وجداني.

آيتبا : يا إلهي ! أشر هو؟

ماكس : أحبك يا آيتبا.

آيتبا : وماذا بعد ذلك؟

ماكس : نسبت الزهور.

آيتبا : أي زهور؟

ماكس : زهور الورد، ما يناسب المقام، فهي تكون — على ما يقال — حمراء.

آيتبا (عليها سياء العجب) : حقا؟

ماكس : ويمكن للمرء أيضا أن يقدم زنايق بيضاء. ولكني رأيت في حالتنا —

آيتبا : — من الأفضل أن تنسى الورد.

ماكس : أليس كذلك؟

آيتبا : كل شيء فعلته حتى الآن على أحسن ما يرام.

واصل كلامك، يا ماكسييليان، يا آخر فرسائي !

ماكس : فكرت أن يكون حفل زواجنا خلوا من كل هرج ومرج. يكفي شاهدان من الطريق العام، ثم تناول الطعام في أحد المطاعم، أنت وأنا وحدنا —

آيتبا : لا أنهم .. علام كل هذا التفتير.

ماكس : أنا وأنت وحدنا، حتى بدون ولدي، فسيكون الوقت مبكرا بما فيه الكفاية حين تعرفين عليهما.

كل هذا تجنبا للإثارة.

آيتبا : ورحلة شهر العسل؟ نستغنى عنها هي الأخرى؟

ماكس : لا، بل هذه ستقوم بها.

(تغير المكان)

ماكس : على ذلك قمنا بها، إن لم نخدعني الذاكرة. كنا — كما تقولين — عند الصخرة، وعلى شاطئ الدانوب —

آيتبا : ذكر يانك ناقصة.

ماكس : أسلم بذلك.

آيتبا : وهي فوق ذلك مريبة.

ماكس : مؤكدا، فالأنهار تشعب وتدخل منى في بعضها الآخر. هل هو عيب في الشخصية؟

آيتبا : مستعدة أن أغفر لك جهلك بالجغرافيا.

ماكس : ولكن؟

آيتبا : ماكسييليان، لماذا لم تعرفني على ولدك حتى الآن؟

ماكس : حدث ذلك من واقع الملابس. فأنت التي صممت على الرحلة.

آيتبا : أم أنت الذي صممت عليها.

ماكس : لا أذكر.

آيتبا : ها هو ضعف الذاكرة يعاودك. لكم يغشاني الحزن والأسى كلما طافت بخيالي صورة حماي وحماي، وهما في جلسة مكثلة بالدار المحشدة، يحركهما الشرق لمعاقة عروس ولدهما.

ماكس (بتجهم) : في إمكانهما استدراك ذلك.

آيتبا : الشخص إنما يتزوج عائلة في آن واحد.

ماكس (خائبا) : فعلا.

آيتبا : ويكون إحساسا عافليا ميتا.

ماكس : هه !

آيتبا (تشتق باليكاء) : خاصة وأن الولد ليس على قيد الحياة.

ماكس (بصوت متعصب) : لم أدر أنك على كل هذه الحساسية.

آيتبا (تتوقف عن اليكاء) : ولا أنا كنت أدري. إني أعاني من الذكريات يا ماكسييليان.

ماكس : أنت تعانين؟

آيتبا : منذ اليوم. فما أكثر ما يتدفق في الوعي.

ماكس : وأفدنا من الطفولة؟

آيتبا : ليس هذا بالضبط. فكله قادم من آخر فترة.

يبدو أني تمت.

ماكس : تقريبا عشر ساعات. هل نغظر الآن؟

آيتبا : أرضقة صغيرة، هذا هو.

ماكس : سأضرب الجرس حالا؛ مرتين للخادم.

آيتبا : انتظر حتى أرتب رشيقات الخبز أولا.

ماكس : ترقبها؟

آنيشا : الرغيفات التي تصعد في وعي.

ماكس (قلقل) : لا أعول عليها كثيرا.

آنيشا : صبية المضم، هذا ما أختشاه أنا أيضا. رغيفات ورائحة صالة خبز يا ماكسيميليان. من أين يأتي هذا؟

ماكس : إنه يدعي ما قبل الشعور.

آنيشا : يدعي كما يدعي، إنني أرى وأسمع من خلال قفب مفتاح. أتريد أن تعلم ما أرى وأسمع؟

ماكس : لا، لست أريد.

آنيشا : لقد رويت على الكثير، وأنا أيضا أعرف بعض الأشياء. تخوينا بسيطا لقصصك يا ماكسيميليان. أنصبت جيدا !

ماكس (وهو يضحك) : جامتي عروض كثيرة.

پاولا : على كل حال، ما أجمل أنك صرت بيتنا أخيرا يا بني.

ريشارد (ساخر) : وبكل هذه الشبهة المفتوحة !

پاولا (محتدة) : كان دائما يجب هذا الكلام.

ماكس : مثلا مؤسسة لتنظيف التوافد تبحث عن نص دعائي لها.

ريشارد (مبدئا إعجابا) : هائل !

ماكس : وأحد مرضى الوحوش مزقه انحراريا.

ريشارد : ما علاقة ذلك بك؟

ماكس : هنالك محاولات تبذل لإغرائني.

پاولا : لو كان لي الخيار لفضلت أن أصير نمرا على أن أكون مروضة للوحوش.

ريشارد : كلاهما لا معنى له. أما النص الدعائي، فلو أني منك لتقدمت.

ماكس : إنني لا أتعجل.

ريشارد : ولكن لا تبطيء كثيرا، يا حزيبي ماكس.

ماكس : ثم أنه عرض على أن أصبح مشرفا على رحلات الأوتوبيس إلى شتايرماركه^(١).

پاولا : وظيفة لا بأس بها. إن شتايرماركه تقع تحت هناك في ركن ما.

ماكس : بالضبط يا أي.

ريشارد : عليك بقطعة أخرى من الكلام !

ماكس : وأخيرا مخرجا بالتلفزيون.

ريشارد : حين أسمع كل هذا - يا ولدي ! يا ولدي ! ألا تريد أن تعود للمخيم من جديد؟

ماكس : لا يا أبي. في هذا الوقت أكون في نوم عميق.

پاولا : الآن ستيق معنا، وتفكر في كل شيء على مهل.

ماكس : أريد أن أشتري بعض الأشياء بعد.

پاولا : فيها بعد، فيها بعد.

ماكس : لا بل حالا. سأستقل السيارة. تسمع لي بالطبع يا ولدي؟

ريشارد (مترددا) : آ... -

پاولا : أعطه السيارة.

ريشارد : حسنا.

ماكس : وبعد ذلك، هل لك أن تستكمل معاونتي بمقدم يا أبي العزيز؟

ريشارد : مقدم؟ علام؟

ماكس : على حساب أول مرتب لي في وظيفتي الجديدة.

پاولا : إن ماكس عنده فرص كثيرة.

ماكس : على كل سأختار من بينها أعلاها مرتبا.

پاولا : أعطه عشرين مازكا يا ريشارد !

ماكس : بل ألفا يا أبي. إنني في سبيس الحاجة إليها.

ريشارد : اسمع يا ماكس. سأعطيك مائة مارك كقدم على أجر المعجن الذي سيحسب لك عندما تعود وتعمل عندي من جديد. موافق؟

ماكس : إن لم يكن هنالك بد .. (يلطف) أيتها المعجوز البخیل !

ريشارد : مائة وعشرين يا بني. ولن أحسب عليك العشرين.

آنيشا : ما قولك الآن؟

ماكس : طيب جدا يا آنيشا. من أين تعرفين هذا كله؟

آنيشا : لأنني بالإنطلاق^(٢) !

ماكس : لم هذه العجلة المفاجئة؟

آنيشا : لترحل بالسيارة.

ماكس : ولكن ليس بعيدا. فخذ الأمس وأنا حولت على احتياطي البترين.

آنيشا : المائة والعشرين مازكا؟

ماكس : لا مال على ملامة.

(١) النصف السفلي من قلوب (الجوزة - التنورة).

(٢) منطقة سياحية بانسا.

آيتبا : سوف يكتفى البترين حتى محطة القطار. ومن هناك سأسفل أول قطار سريع. متى يقوم يا ترى؟

ماكس : إنه لا يقوم إطلاقا. محطة واحدة بقطار الضواحي.

آيتبا : كان يجب أن أغضب منك.

ماكس : ولا تفعلين؟ سوف ترين -- يا آيتبا -- أنه ليس لدينا أن تبيع القشطا. فائدة الخلل كقذمة خشية المسرح. والجمهور يأتي ويؤوب، وأنت فوقها بلا منافع.

آيتبا : لن أبيع بقشطا.

ماكس (بكلل) : يمكن الاتفاق على نوع القطير.

آيتبا : السوستة مدلاه. لا تقف بلا منفعة !

ماكس : وليام هو الذي لا يفعل شيئا. هو الذي يصلح السوستة.

آيتبا : وليام هو الذي أيضا تزوجني. أما ماكس فلم تطف ببحاله هذه الفكرة.

ماكس : بصراحة ... لما فكر أن ينفذها ..

آيتبا : ياله من موقف ! في بقعة بلا مواصلات، وليس معنا ما ندفع به حساب الفندق. وما من أهمم، ولا حساب في البنك، أو قليلا نستريح فيها. وكل ما بذلت من جهد ضاع هباء، وعلى أن أعود لأبدأ من جديد. كان المفروض أن أجن من الغضب، ولكني لا أدري لماذا لم أفعل.

ماكس : لأنه الطقس هنا. هواء الدانوب أكثر طراوة. موقفي هو الآخر لا يبعث على التفاؤل.

آيتبا : ربما كان تزوير بسيط لمستند. فتش عن تصرفه.

ماكس : إنما يتأمل المرء كل شيء بيات وأعصاب هادئة.

آيتبا : ولكن ليس هذا هو الجو المناسب.

ماكس : مهما كان -- فرقتك وحلمك يمنحني شجاعة وإقداما.

آيتبا : أرجو ألا تريد شجاعتك عن الحد.

ماكس : كنت تتحدثين عن قطار سريع. مما أستدل منه على --

آيتبا : يكتفى بالكاد.

ماكس : أليس في وسعك أن تستطعي منه عشرين ماركا؟ من أجل شريك حياتك؟

آيتبا : وليام؟ ماكس؟ وما لقب العاطلة؟ كله باطل.

ماكس : إنه شرعي على الأقل من ناحية الشكل.

آيتبا : ولا حتى هذا. من هو أنت أصلا؟

ماكس : هذا هو السؤال الذي وجهته لنفسى في البداية.

آيتبا : ومن أكون أنا؟

ماكس : الأمر بالنسبة لك واضح على الأقل.

آيتبا : هكذا؟ أين راح يوسف يا ماكسيميليان؟

ماكس : لم أره منذ وقت طويل. وكان عليه أن يشق طريقه بنفسه. أما أنا فقلت له العناوين وزودته بالخرطة.

آيتبا (حالة) : بين فرانكفورت وريجنسبورج --

ماكس : ماذا؟

آيتبا : أعتقد أن من أطلق عليه النار هو أحد عمال غابة «سيسارته». أو أحد الذين يرتزقون من الصيد في غابة «شتايرفالد»؟ كان نجمه في مؤسسة استخدام أجسام الحيوانات تسعة وأربعين ماركا وخسين بفنتجا. هذا المال الملعون !

ماكس : يوسف مات؟

آيتبا : أملنا هو أنه ربما لم يكن يوسف. فاني ما كنت أتاثر بهذا القدر لأحد سواه، بما في ذلك نفسى. بنا نرحل بالسيارة يا ماكسيميليان.

ماكس : نرحل؟

آيتبا : ربما استطعنا مغادرة الفندق دون أن ندفع. وما معنا يكتفى نحن البترين.

ماكس : إني متذهل تماما.

آيتبا : لأنى لا أستقل القطار السريع؟

ماكس : هناك يا آيتبا. ألم يكن في السابق زرقاوتان؟ لم أدقق أبدا فيهما من قبل.

آيتبا : ولا أنا.

ماكس : عينا النمر الناعمة، وهى في صقرة الرمال.

آيتبا : هيا، خذ الحقيرة !

الفنون الإسلامية في برلين الشرقية

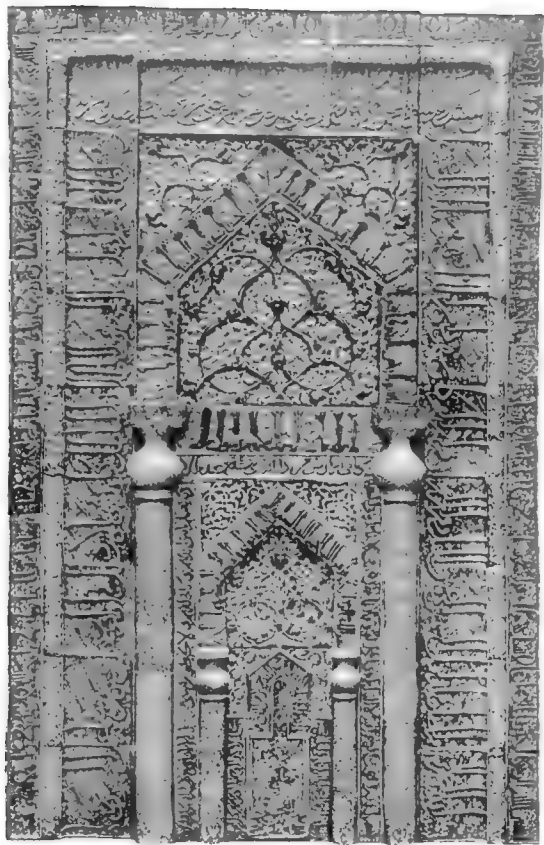
كانت المتحف الإسلامية مركزاً بأكملها في جزيرة المتاحف التي تتوسط نهر الشبيرة بمدينة برلين. وذلك قبل انشطار عاصمة الرايخ الألماني. وعلى حله الجزيرة لا يزال قسم من هذه المتحف حتى اليوم، وتوجد هنا صور نضية منها. وتقدم الشكر الجزيل للمتاحف برلين الحكومية، حل كرمج تصريهما لنا بظهر هذه الصور.

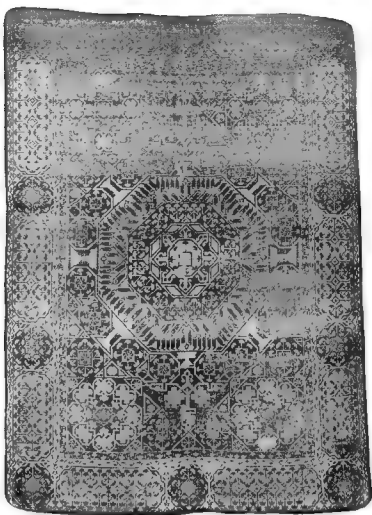
رسلة القرآن، منحوت عليها آيات قرآنية (آية الكرسي) بالخط الكوفي والثلاث. من عمل عبد الواحد بن سليمان بمدينة قزوين، الأناضول، القرن الثالث عشر؛ يبلغ عرضها ٥٠ سم.

البرج الأبيض لقصر مشتاه الأموي؛ أهداه السلطان عبد الحميد للإمبراطور الألماني ويهلم الثاني. الأبدن، أراسط القرن الثامن م.

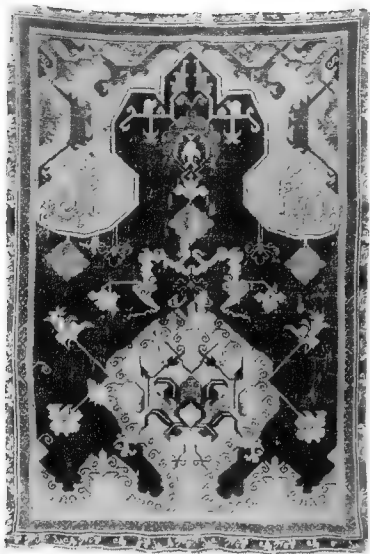
الحراب من مسجد الميدان بمدينة كاشان (إيران)، عليه انشاء الأستاذ حسن بن مرشاه، مؤرخ عام ١٢٢٣/١٢٢٦ م من القشاني. ارتفاعه ٢٨٠ سم.







«بساط بلوکی» سفید، من الشامة، حوال
 عام ۱۵۰۰. ابعاد ۱۸۸×۱۳۱ سم.



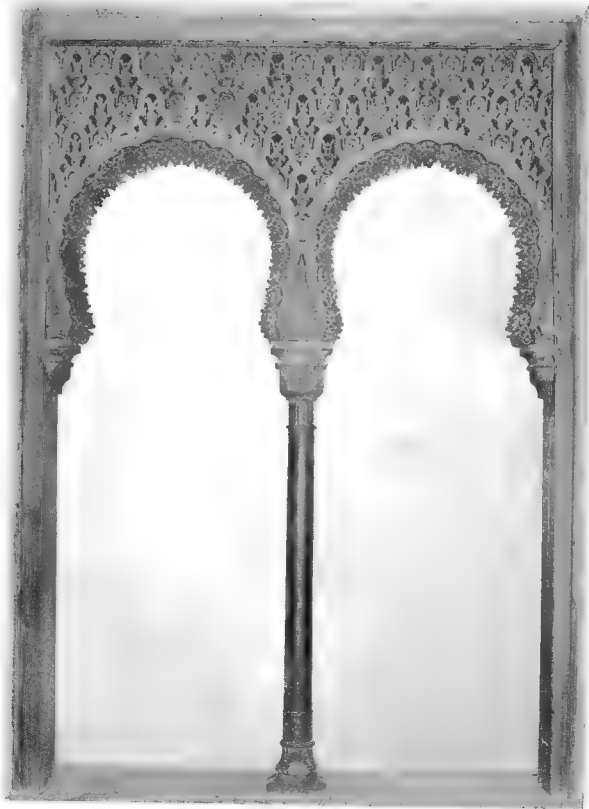
مجادة معقودة من الصوف، صنعت في أوشاق،
الأناضول، حول عام ١٥٠٠. أبعادها
١٨٠ × ١٢٠ سم.

ص ٥٢: أبريق من القش، عليه نقش مرسومة على اللباد (بطريقة فن
الحيات)؛ موطنه مدينة روى، إيران، حول عام ١٢٠٠. ارتفاعه ٢١,٥ سم.

ص ٥٣: قرصان للسلطان النجاشي مراد الثالث، عام ١٥٩٠. أبعاده
٤٧ × ٤٧ سم.







نافذة خشبية محلاة بالنقوش المفقورة، صنعت في إسبانيا أثناء النصف الأول لقرن الخامس عشر. أبعادها ١٦٦×٢٤٥ سم.

المدرسة الإيرانية في اللوحات الأوروبية

بقلم غلام علي همايون

الاتحاد السوفيتي شالا وتركيا والعراق غرباً والخليج الفارسي وبحر عمان جنوباً وباكستان الغربية شرقاً. ومن الضروري أن نبين أنه لا يجوز أن تستخدم عبارة «فارس» في المؤلفات الأوروبية وإنما «إيران» التي تمثل حضارة مرحلة.

وفي المقال التالي سنتناول كذلك بحث رسوم وشروح أوروبية تعالج إيران الحاضرة. وهذه الشروح وثائق حقيقية حصلنا عليها من كتب رحلات أوروبية.

إن وصف الانطباعات أثناء رحلة أوربي في أرجاء إيران بما يشتمل عليه من تعدد في الألوان والخصص خارج عن حدود مهمتنا هنا، لأن الهدف الرئيسي لهذه الدراسة يتعلق بالرسوم التاريخية التي تضمها كتب الرحلات هذه. وعلى العموم فإن هذه الرسوم لا تعطي صورة تفكر إلى الوضوح وإنما تمثل في حدود المقلوب صورة موضوعية عن الشرق. وهي أولاً شواهد بشرية يمكن دراستها من حيث طبيعتها ومفعلها على ضوء الحقائق التاريخية. وإلى جانب ذلك فإنها جزء من مواد فنية متباينة في قيمتها وشواهد وصلت أولاً إلى حوزة دائرة صغيرة ولكن علمية، ثم ما لبثت أن أصبحت معروفة عند عدد آخر من المهتمين بحيث استطاعت أن تكون ذات خصص علمي في النهاية. ولن نتناول هنا بحث مدى أهمية هذه الرسوم التي أبدعها أفلام الرحالة الأوروبيين في إيران كشواهد فنية تاريخية للعلوم المختلفة ولتاريخ الفن الإيراني، بل نود أن نذكر في هذا المجال ما يلي فقط:

إن مدى الأهمية البالغة لهذه الرسوم الأوربية بالذات بالنسبة لتمثيل فن البناء الإيراني وعرضه سيره عليها بمقابلاتها بالرسوم المنمنمة الإيرانية. وستظهر نتيجة هذه المقابلة أن الرسوم الإيرانية المنمنمة لا يمكن أن توضع أبداً عن

تعتبر إيران من تلك الدول غير الأوروبية التي ظلت في جميع العصور تثير اهتمام وانتباه الأوساط المثقفة أكثر من أي بلد آخر، وخاصة بالنسبة للدور العظيم الذي لعبته في التاريخ العالمي. وكان الأوروبيون ولا يزالون يهتمون بما يدعونه «بالفن الفارسي» وما تشهد عليه معارض كثيرة للفنون التشكيلية الإيرانية التي أقيمت في أوروبا. ولا نود هنا أن نعرف الفن الإيراني، أو الفارسي كما اعتاد الأوروبيون على تسميته، ولكننا نود أن نثبت في هذا المجال ما يلي:

لقد نقل الأوروبيون تسمية فارس Persien عن اليونان. وكان اليونان يسمونها پيرس Persis ويعلمون تماماً أن ذلك لا يعني إلا ذلك الاقليم القديم في جنوبي إيران -الذي لا يزال يعرف باسم فارس- والتابع للإمبراطورية الأخمينية، ويعمل اسم البارسين. وقد وجد المخاضيون لأول مرة جميع المناطق التابعة لحضارة مرحلة بحيث دخلت التاريخ المدين باسم «أريارام» أي بلاد الآريين، ثم حور الاسم إلى إيران. وتشتمل «أريارام» هذه، أوليران الكبرى، على القفقاس وأواسط آسيا وشمال غرب الهند من جهة، وعلى المرتفعات الإيرانية الجنوبية من دول أفغانستان وإيران وقسم من باكستان الحالية من الجهة الأخرى، بمساحة قدرها مليونان وسبعمائة ألف كيلومتر مربع. وكانت اللغات الإيرانية متداولة فيها في العصور التاريخية القديمة، كما كانت حضارتها ذات طابع إيراني متميز. ولكننا لا نود أن نتناول في البحث إيران الكبرى ولا فارس، وإنما إيران الحالية، بمحدودها الحاضرة، وهي البلاد الممتدة في المرتفعات الإيرانية الغربية بمساحة ١٦٤٤٠٠٠ كيلومتر مربع والمواصلة بين الدرجة ٢٥ و ٤٠ من خطوط العرض الشمالية والدرجة ٤٤ و ٦٣ من خطوط الطول الشرقية، والتي يحدها



الميدان في إصفهان ١٧١١ ، نقش نحاسي نقلًا عن تصوير ك. ده بروين
(C. de Bruyn) ١٧٠٤. عن كتاب



الميدان في إصفهان ١٧١١ ، نقش نحاسي نقلًا عن ك. ده بروين،
١٧٠٤. ٢٠٠×٢٠٠ م.

Cornelis de Bruyn's reizen over Moscovie door Perse en Judie, verrijkt met 300 Konstplaten, door den author zelf van het Leven afgekeent, Amsterdam 1704.

وتحتقره أربع يوليات. وكانت المدينة موطن شخصيات هامة في تاريخ الأدب العربي - منهم : أبو الفرج الأصفهاني مؤلف كتاب الأغاني، وأبو نعيم الأصفهاني، مؤلف حلية الأولياء، وكذلك الكاتب الأصفهاني.

وفي بداية القرن الحادي عشر انتقلت إصفهان إلى حكم محمود الغزنوي، ثم أصبحت المقر المفضل لدى ملكشاه السلجوقي. وفي عهده غير بناء مسجد الجمعة الذي بنى عام ٧٦٠ تغييراً أساسياً. وأضيفت تغييرات بنائية تالية أعطت المسجد شكله الحالي. وفي عام ١٢١٩ هبت جيوش جنكيزخان المدينة، واجتاحتها جيوش تيمورلنك وخربتها تخريباً عام ١٣٨٧. ثم أصبحت عاصمة المملكة في عهد الصفويين، لأن الشاه عباس الكبير أراد أن يحكم البلاد من مركزها الجغرافي الطبيعي، ووضع نصب عينيه هدف إعادة إقامة حكومة مركزية قوية تعتمد على جهاز من موظفي المدن أكثر من اعتمادها على القبائل الرحل غير المستقرة والتي لا يعتمد عليها. وبذلك فقد أضعف قوة قبائل قزلباش وزاد من نفوذ جهاز موظفي المدن، وخاصة الذين يعودون إلى أصل فارسي. وشهدت إيران تجديدًا وتوسيعًا حسب برنامج معماري بلدي، يعتبر فريدًا في صفائه في هذه الفترة المتأخرة من فن العمارة الشرق. ويعود الفضل إلى عباس الكبير في أن إصفهان المدينة الوحيدة في الشرق التي يمكن اعتبارها حتى اليوم المدينة التي حافظت على صورتها التاريخية كإحدى الابداعات الفنية الأخيرة في الفن المعماري البلدي. وقد عمل خلفه وخاصة عباس الثاني (١٦٤٢-١٦٦٧) على زيادة تجميل المدينة وتوسيعها. إلا أن غزو الأفغانين، عام ١٧٢٢، جلب عليها

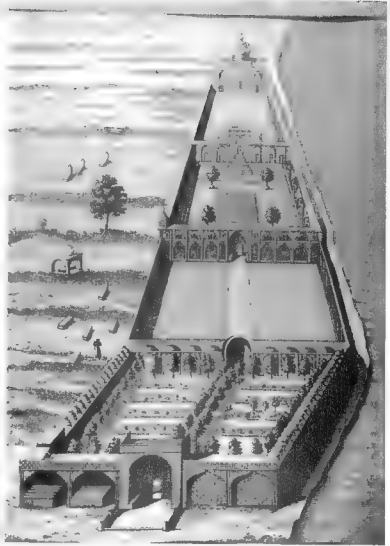
الرسوم الأوروبية في هذا الخصوص. ويتعلق هذا بالادراك التاريخي القوي لهذا الشعب. إذ أن المهتمين الإيرانيين أبدعوا أروع الأعمال الفنية التذكارية في العالم، ولكنه لم يخطر على بالهم أن يسجلوا هذه الروائع على الورق بروش الرسامين والمخططين كشواهد فنية تاريخية. ولذا فإن دراسة الرسوم الأوروبية للآثار الفنية الإيرانية ذات أهمية عظيمة بالنسبة لإعادة تكوين الهياكل والشواهد القديمة.

وفوق ذلك فإن للرسوم الأوروبية الخاصة بالآثار الفنية الإيرانية فضلًا كبيرًا في تفسير فهم الجوانب الفنية والتاريخية للشواهد الإيرانية وإدراكها.

إن الرسوم التي تناولت مناظر المدن سجلت على وجه العموم جميع المدن التي كانت تقع على طريق القنات أو الرحالة المكتشف، أما الرسوم الخاصة ببن بناء المدن فقد اقتصر على إصفهان وحدها تقريبًا. ولكن حتى في إصفهان نفسها لم ترسم الآثار المعمارية العظيمة للمعهد السابقة، كمسجد الجمعة، الذي نطلع من خلاله على جميع تاريخ إيران المعاري تقريبًا في عهد ما بعد الساسانيين، وانما رسمت الآثار المعمارية للفترة الصفوية (رأى من بداية القرن السادس عشر) وذلك بصورة غير كاملة أيضًا. وقد ذكرت إصفهان باسم أسبانا Aspana في مؤلفات بطليموس. أما تاريخ المدينة فيعود إلى العهد الهخامنشي، وقد فتحت المدينة في عهد الخليفة عمر بن الخطاب عام ٦٤١ ولعبت دوراً هاماً كعاصمة ولاية في عهد العباسيين. وكانت المدينة قد حطمت في بداية القرن الماشري بشكل دائري بقطر طوله ستة آلاف ذراع، ومحيطها سور حصين بمائة برج



W. Marshall, مارشال، ١٦٣٤. نقش نحاسي نقلا عن
اليدان أو السوق الكبير في اصفهان،
توماس هربرت
Thomas Herbert, Some Years of travels into divers parts
of Asia and Afrique. London 1638.

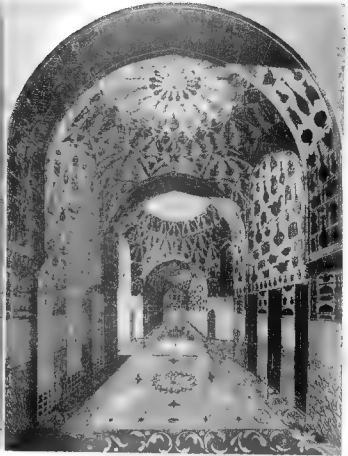
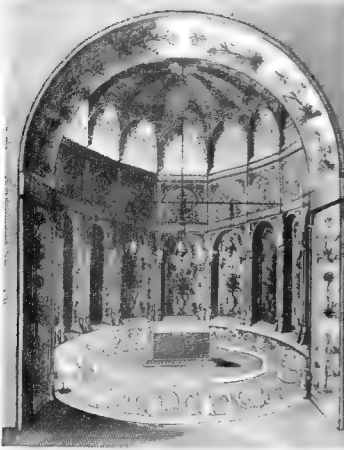


سيزار ماكريه Césaire Macret؛ ضريح المتأخرين من ملوك فارس بمدينة
نقش نحاسي نقلا عن رسم ليونيل غريلو Joseph Grélot
١٨١٠ ق. من كتاب ژان شاردان ١٨٣١ م. ١٨٣١
Jean Chardin Voyages du Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de
l'Orient. Paris 1811.

سبعة أصناف، كل منها حسب الدين والمنطقة: البيت
والحمام والبازار وبيت الشاي، والخان (كروان سراي)،
والندوة والمسجد. وهذه جميعاً نماذج هندسية مختلفة
يحبها المرء في جميع الأحياء المدنية وكذلك في الغالب
في القرى الكبيرة. ومن هذه جميعاً أصبحت ثلاثة تعتبر
نماذج أثرية وهي: المسجد والسوق (البازار) والخان
(الكروان سراي). وتمثل مدينة اصفهان، كمدينة إيرانية

الدمار والغراب؛ وفوق ذلك فقد دمر أمير قاجار الظالم
ظله سلطان في القرن التاسع عشر عدداً كبيراً من الآثار
العمرائية.

وكانت نماذج الهارات الضرورية لظروف المعيشة العادية
في العهد الصفوي - أي باستثناء الهارات الرسمية - أكثر
تنوعاً من مثيلاتها في أوروبا. فبينما اقتصرتم نماذج البناء
الأساسية في أوروبا على البيت والكنيسة، عرف الإيرانيون



سيزار ماكريه César Maccret، غريغ عباس الثاني، ١٨١٠. نقش
لنحاسي نقلًا من رسم ليويف غريولو Joseph Grelot، ١٦٦٧، كما نشر
في كتاب ثان شاردان J. Chardin، ١٨١١، ١٤٠×١٨٥ م.

سيزار ماكريه César Maccret، بيت اليهودي بمدينة اسفهان، ١٨١٠.
لنحاسي نقلًا من رسم ليويف غريولو Grelot، ١٦٦٧، كما نشر
في كتاب ثان شاردان، ١٨١١، ٢٨٣×٢٧٨ م.

ومجنو حديث. أما القسم الجديد من المدينة فقد بنى
أغلبه في عهد الشاه عباس.
وفي وسط المدينة تمامًا، وعلى الحدود بين اسفهان الجديدة
والقديمية تقع أرواح الإبداعات الفنية التي نشأت في عهد
عباس الكبير، وهو ميدان المدينة الذي يبلغ طوله ٥١٠
أمتار وعرضه أكثر من ١٦٠ مترًا، إنه ميدان شاه،
أقدم ساحة في العالم وواحدة من أروعها. أما أقدم رسم
لهذا الميدان فقد أبدعه توماس هربرت Thomas Herbert
عام ١٦٧٨، بينما نرى هذا الميدان في رسم أولياريوس
Olearius كخلفية لصورته التي رسمها عام ١٦٣٧ حول
«إعدام الساعاتي السويسري رودلف شتادلر». ويقدم
شاردان Chardin وبروين C. Bruyn أفضل وأصدق
رسمين للميدان، بينما يظهره دولييمدبلاند Danli-

نوعجية، هذه الأنماط الأثرية المعاصرة بفخامة كبيرة.
وفي وسط المدينة تقريباً يقع المجمع الضخم الذي يضم
الآثار للمعارية والمتنزهات والحمامات التابعة للقصور الملكية.
وتحدد هذه البقعة من الشرق بميدان كبير يمتد طوله على
محاذية المنطقة كلها من الشمال إلى الجنوب، ويمتد عرضه
من الشرق إلى الغرب. وفي الجنوب الشرق من الميدان
تقع القلعة (الرك). وفي غربي منطقة القصور تمتد الحديقة
المرعبة (جهار باغ) من الشمال إلى الجنوب حتى جسر
الله ويردو شان في قلب المدينة ويمتد على موازاتها في
الشرق شارع مشابه يؤدي إلى جسر خواجه. وهناك ثلاثة
جسور وقناة تصل جزء المدينة الواقع على الضفة الأخرى
من نهر زابنده رود بجزء المدينة الأكبر الشمال. وتتألف
هذا الجزء الشمال من المدينة بدوره من قسم شمالي قديم

Deslandes ولوكاس P. Lucas بشكل مربع تقريبا، ويظهر تيفينو Thévénot عمارته وآثاره البناية بهندسة خيالية. وكان الميدان قلب المدينة التجاري والاحتفالي، كما كان مركز الحياة العامة ومتعلق بجميع الاحتفالات والأعياد وسحر الحركة التجارية النشطة، كما تدل رسوم برونز المتقشة. وكان بفضل مقاييسه وتشكيله الهندسي عملا رائعا إلى أقصى الحدود حتى أشهر كساحة من أجمل ساحات العالم بافتاق حكم جميع الرحالين. إذ كان يحق المطالب العملية والمالية، وكان شيئا رسميا في الوقت نفسه، ويستخدم كساحة للبولو وللمهرجانات العامة، في خدمة الملك والشعب. ولا يزال الميدان قائما حتى اليوم بشكله الأصلي، ولكنه فقد من شكله الهندسي ومميزاته العامة وخاصة من جهة والباراز. وفي السابق كانت تحيط بالساحة المستطيلة الواسعة، كما يظهر في الرسوم، قناتان وساعتان يطويها الرصيف، وصفت من أشجار الدلب الظليلة، وعلى مسافة ١٥ مترا خلفها ترتفع جدران الساحة المائلة تماما والنشأة كالحنيات ذات الطابقين والتي تحتل الشوارع الموصلة إلى الميدان. وتشكل هذه الحنيات الهندسية الأمامية الأروقة المحيطة بالميدان من جميع جهاته، كما شاهد ذلك بوضوح من رسم هيربرت المتقش على النحاس. إنها أروقة على طابقين، يشكل الطابق الأرضي منها محلات ودكاكين ومشايخ، وتمتد إلى الساحة وكذلك إلى ممر مسقوف يؤدي إلى الجانب الخارجي. وكما يروى شاردان وغيره من الرحالين، فقد كانت أروقة الميدان دكاكين ومشايخ لمنتجات الصناعة والحرف اليدوية الفنية الدقيقة. وفي الطابق الأعلى كانت تقع مساكن أصحاب المحلات والدكاكين وتطل مشرفة على الميدان الواسع. ويزين الجانب الشمالي من الميدان بوابة «الباراز» الرئيسية العالية وكذلك أروقة جانبية تمتد فوق القباب. وكانت هذه الأروقة بمثابة الصالة الموسيقية (نقاره خانه) كما نقرأ ذلك على النقش النحاسي، حيث كانت الفرق الموسيقية تعزف بالأبواق والطبول الضخمة في ساعات معينة من النهار وفي المناسبات الاحتفالية.

وفي الجهة الشرقية من الميدان تقع القبة المغطاة بالميناة لمسجد الشيخ لطف الله. وفي الجهة الغربية تشكل بوابة ضخمة المدخل إلى سوق النحاسين الكبير كما نأمر على قابوسجود هنا أيضا.

وفي وسط الجانب الجنوبي توجد بوابة المسجد الكبير الذي ترتفع قبابه ومناراته إلى ما فوق أطراف الحنيات بألوان زاهية بيضاء. وكان مركز الميدان محذا بصار يلغ

ارتفاعه أربعين مترا. وهكذا يتجمع حول الميدان الملكي كل ما يعتبر جزءا من مجمع قصور ملكية إيرانية، ولكن الأهم في هذه المنشآت الهندسية بالدرجة الأولى هو أن الناذج المعارية المختلفة لا تنتشر الواحد إلى جانب الآخر في أجزاء السور دون صلة تجمع فيما بينها، وإنما تشكل أجزاء كل أكبر كما أنها تتوحد في تأثير هندسي كلي عظيم. أما الرسوم المعارية المدنية الأخرى التي وصلتنا من الرحالين فيمكن تقسيمها إلى أربعة للعبادة وأربعة أثرية وحدائق ملكية وأربعة عامة نافعة. وإنه لمن الدهش أن أبنية العبادة رغم كثرتها في إيران قلما تبدو في هذه الرسوم. فمن المساجد الكثيرة لا تملك إلا رحمتين: الأول لمسجد شاه والثاني لمسجد الشيخ لطف الله وكلاهما حفر في النحاس وظهر في كتاب شاردان، وذلك في معرض الرسم الخاص بالميدان. وفي مقدمة مسجد شاه في صورة شاردان المتقشة نرى عمودين غليظين من المرمر طولهما في الأصل متران ونصف المتر، انصببا على مسافة ١٨ خطوة عند نهائى الميدان حيث يبدو استخدام الميدان كساحة للبولو. وفي الوسط توجد بركة الماء التي تمتد من اليسار إلى اليمين، وفوقها جعل جسر على شكل ساحة صغيرة ترى في وسطه بركة صغيرة أخرى. وتحت هذه الساحة الصغيرة حتى البوابة. وتتظلم البوابة الضخمة المائلة التي تحيط بها مثلثتان رفيعتان والتي يبلغ عرضها عشرة أمتار، في أروقة السوق بوساطة حنيات واقواس تحمل البوابة وتلازم في أحجامها في انسجام مع البوابة وكذلك مع الأروقة الصغيرة. وتشكل الأقواس الجانبية الصغيرة المتصلة بالأرض المستوية المخرج إلى السوق. وخلف هذه الحنيات نرى إلى الجهة اليمنى من رسم النقش النحاسي بناء مقببا كبيرا ذا مثلثتين. أما المسجد نفسه فيتحجف بمقدار عشرين درجة إلى اليمين، إذ أن الميدان يمتد من الشمال إلى الجنوب أما بالنسبة للمسجد فقد كانت وجهة مكة، القبلة، تلامز بالانحياز إلى الجنوب الغربي. ولو أريد اعتبار الإلهامين سحر الميدان في جهة ونحو مكة من الجهة الأخرى— كان لابد من ميل في المحور الكبير للمسجد. وقد استطاع المهندس أن يتغلب على هذه الصعوبة في مجموع هذه المنشآت ببراعة فذة.

وبالنسبة لتمثيل المباني الأثرية لا يمكن الاعتماد على الرسوم بشكل كاف، إذ أنها لا تمثل بين مختلف أنواع الضرائح التذكارية إلا واحداً وهو البناء المقبب القائم على قاعدة مربعة، الذي رسمه برونز في نقشه النحاسي «ضريح صفى في أردبيل» ورسم شاردان «ضريح آخر ملوك فارس».

ويظهر الأخير في مقبرة تقع على نهر في مدينة «قم»، أربع باحات الواحدة خلف الأخرى متصل بثلاث بوابات تقع الواحدة خلف الأخرى. وبض النظر عن الباحة الأولى التي تضم حديقة جميلة والتي تقع إلى اليسار قليلاً حسب مجرى النهر، فإن الباحتين الأخرتين قد انشئتاً على محور واحد من الجنوب إلى الشمال بحيث يحتل ذلك تأثيراً بصرياً ذا أبعاد ثلاثة. وفي نهاية الباحة الأخيرة يوجد الصريح الذي يتألف من قبة تقوم على قاعدة مربعة ويظهر داخله بالجلدران المزينة والزخارف الرائعة في رسم «صريح عباس الثاني».

أما ما لم يظهر في الرسوم قطعاً فهو التبرّجذ البنائي الهام للمدّفن الملكي البرجى الذي نصّاده كثيراً في إيران، والذي اشتق من الفن المجلّى السجق وأدى إلى خدمة الغرض الأثرى التذكاري وأثر إلى حد كبير على الطابع الفني والتشكيل المجلّى للعصر التالي.

وتعطينا طريقة بناء القصور الصفوية فكرة عن هندسة القصور الملكية المربعة التي لا توجد أمثلة عليها خارج إيران إلا في إسبانيا (قصر الحمراء) وفي الجزائر (خرايب قلعة بني حاد)، وكذلك في الباكستان والهندوستان. وترى بقايا مثل هذه القصور كذلك في بالروفي صقلية أيضاً. ومن أقدم رسوم القصور ذلك الرسم الذي خطه لنا أولياريوس عام ١٦٣٧. ويظهر نقش صالة — ربما كانت تدعى صالة المرايا — مع دحلة أمامية في وسطها بركة ذات نوافير. ويكتب أولياريوس بنفسه عن هذه الصالة ما يلي: «وقد حلق في أعلى جدران الصالة الرئيسية، كما في قصر سرفراز بيك، عدد كبير من الأزياء النسائية من مختلف الأمم وكذلك صور زينية أوروبية، كما ثبتت في أسفل الجدران عدة مرايا كبيرة ومئات المرايا الصغيرة بانتظام وفن كبيرين، بحيث إذا ما وقف المرء في وسط الصالة تمكن من مشاهدة صورته منعكسة مراراً عديدة في المرايا».

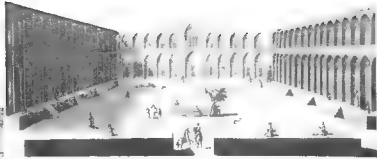
ومن رحلات شاردان وسانسون تحصل على رسمين لقصر على قاهر وهو من القصور الصفوية التي حوفظ عليها بأحسن حال. ويعتبر قصر على قاهر بطابق المرتفعة الرخبة الهواء وزخارفه الداخلية الفاخرة من القصور الصفوية النخوية. وخلف قصر على قاهر تمتد متزهات شاسعة تحتوي على القصور والملاهي والحدائق، قدر شاردان محيطها بستة كيلومترات. أما أشهر مباني الهندسة من أكثر مباني العلم شاعرية، كاملة كالسوانة وتامة كالأسطورة الخيالية (كما وصفها ويلبر Wilber عام ١٩٥٥) فهي قاعة عرش

الشاه عباس الأول، التي دمرها النيران، ثم أعيد بناؤها عام ١٧٠٠ في شكلها الأصلي. وقد رسم غريلو نقشاً على النحاس الجانب الأمامي للبوابة التذكارية ذات الأعمدة والمفتوحة على ثلاث جهات لصالة عرش الشاه عباس الأول. وتحمل الأعمدة الخشبية الملونة سقفاً ذا غطاء مزين بالأشكال الهندسية. وفي وسط قاعة الأعمدة توجد بركة ذات نوافير، وفي المؤخرة توجد حنية للمرأة مزينة بمرايا الفسيفساء وضع العرش فيها. ويعتبر العرش ملتحق بجميع خطوط الصالة بحيث تلتق هناك لتعطي تأثيراً بصرياً بديعاً رائعاً. وتوجد على جانبي صالة العرش غرفتان مملكتان تميد إلى الدهن ذكرى أخيرة للقصور الساسانية. وتشأ الأعمدة الاربعون (جهل ستون) بنحدة فلة من المهندس الذي لم يبق إلا عشرين منها، بحيث جعلها تنعكس في البركة المائية الواقعة أمامها. ومن رسم غريلو أنه من بين الأعمدة الاربعة المتبقية في الصف الأول لم تمل إلا القواعد والروفس المتبقية. ولعله أراد بعد الجدوع العمودية أن يضاعف المقول البصري للقصر.

ويعتبر القصر من حيث موضوعة في المدينة فريداً في مقوله، لأنه انطلاقاً منه تمتد خط يمتد خط المدينة بحيث يمتد جدارها باغ الذي يبلغ طوله الثلاثة كيلو مترات ثم يعبر نهر زابندرود إلى الضفة الأخرى حتى حدائق هزار جارب ومتزهاتها، أما القصور الأخرى من هذا النوع المبينة بطرقها المشجرة وجدالها وبركها المائية في نظام رائع الانسجام، فلا بد من اعتبارها ضمن الاطوار الواسع هندسة الحدائق والمتزهات. وكثل صارم على تحقيق هذا النوع من هندسة المتزهات نذكر الصيوان المركزي «هشت بهشت» أي الجنات الثمان في أصفهان. ويوجد لهذا البناء، الذي احتفظ بشكله الأصلي حتى اليوم، رسم منقوش على النحاس في قصة رحلات شاردان. وتظهر المقلدة صالة أمامية بئحات متجانسة في تنظيمها، أحيطت برسم بارزة تاريخية، بينما قامت في وسط الصالة الأمامية بركة مربعة ذات نوافير تمتد مياهها بريدة لطيفة. وتؤدي الصالة الأمامية إلى دحلز عريض يشبه الصالة، أحيط من جانبيه بقوسين مزخرفين، بينما جعل فوق كل منهما شرفة منقطة ظلت جدرانها بالأشكال البهيمية. وتوج كل ذلك بقبة زينت بالأشكال المقرنصة. وتحت القبة الرئيسية بتجويفها المزخرف الرائع وحناياها المزركشة، يظهر في خلفية الصورة المركز الذي يلتق فيه الطريقان المشجران بالحوار المتقاطعان، اللذان يوكد على اتجاههما الشرق الغربي بالبرك المائية والدارج التي تؤدي إلى المصطبة كمر رئيسي. ويعتبر



سيزار ماكريه César Maccret، خان جابر. ١٨١٠. نقش نحاسي من
يوم ليوفت غريلو Grelot، ١٦٦٧، كما نشر في كتاب ژان شاردان.
م. ١٢٧٧٢٤.



سيزار ماكريه César Maccret، خان كاشان. ١٨١٠. نقش نحاسي نقلا
عن يوم ليوفت غريلو Grelot، ١٦٦٧، كما نشر في كتاب ژان
شاردان. م. ١٨٢٧٢٥٧.

والمرأى التي تحيط بها إطارات من غطاء السلحفاة، وغلاف
الجلدان المؤلف من القسيساء والزخارف المذهبة — كل
ذلك يجعل المرء في حيرة من أمره بأى منها يجب أكثر
من الأخرى... وقد جعلت الأبواب من خشب ذى خيوط
خاصة طعنت عروقها بالذهب ثم طلى الجميع بنشاه
مصقول براق... والخلاصة انه لا بد للمرء من مائة عين
ليتمكن من مشاهدة جميع روائع هذا القصر بالتفصيل.^٤
وما يقوله الطبيب الانكليزي فرايزر والعلامة الألمانى كيمبفر
يؤيده صانع الذهب الفرنسى شاردان فيقول: «عندما
يسير المرء في هذا المكان الذى اقم خصيصاً للحب
ومباهجه، وعندما يمر بجميع هذه الحنايا والغرف يلذوب
قلبه اعجاباً».

أما تاريخ بناء هشت بهشت فيختلف عليه: وتقدمه
كاتارينا أوتودورن Katharina Otto-Dorn بعام ١٦١٠،
بينما يحدده غلوك Glück ودتر Diez بعام ١٦٧٠ ويؤكدان
أن البناء قام في عهد الشاه سليمان (١٦٦٧-١٦٩٤).
ولا يمكن أن يعتبر التاريخ الذى تقدمه كاتارينا أوتودورن

هذا الصيوان الأشبه بالقصر أصلياً أنواع هندسة المنتزهات
إطلاقاً كما يقول إيرنست ديتز E. Diez وشرطه الأساسى
هو المنتزه الذى تكتشفه إعباده البصرية كالإطار وتريد من
روحه الفنية. وندع وصفه لشاهدائى العيان الذين زاروه
مبتدئين بفرايزر Freyer الذى زار هشت بهشت عام
١٦٧٧: «إن البيت الصينى ترجب به فى الوسط قناتان
فيهما سفن وقوارب لألعاب الممارك البحرية. وتجده طيور
البيجع هنا راحتها وسلواها. أما البيت الصينى فقد بنى
كله بالمرمر المصقول وزينت قبابه بالذهب، كما رُسمت
على الجدران أعمال ملوكه العظام. وجعلت البركة تحت
القبة كلها من الفضة».

ويكتب انجلبرت كيمبفر Engelbert Kaempfer، الرحالة
الألمانى من طهر Isengro فى القرن السابع عشر وأصفاً
زخارف القصر فيقول: «إن كل أمر دقيق مهما تضاعف
من التفاصيل يهدد على البراعة الفنية الفائقة للفنانين الذين
عملوا هناك. إن الاشكال الختلفة لحجارة المرمر وغيرها
من الحجارة المنتزعة، وبرك الماء المشيدة بكثير من العناية



سيزار ماكريه César Maccret، منظر نقطة اله وروى خان. ١٨١٠.
نقش نحاسي نقلا عن يوم ليوفت غريلو Grelot، ١٦٦٧، كما نشر
في كتاب ژان شاردان. م. ١٨٧٧٢٧٠.

سيزار ماكريه César Maccret، قنطرة شيران ونقطة كلك نقطة حسن
آباد (= بيل خواجى). ١٨١٠. نقش نحاسي نقلا عن يوم ليوفت
غريلو Grelot، ١٦٦٧، كما نشر في كتاب ژان شاردان. م. ١٩٠٢٢٠٠.



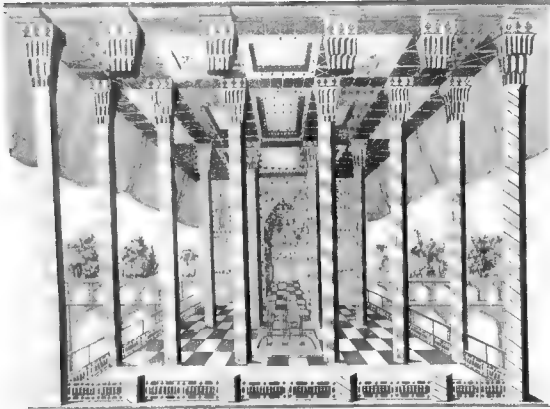
سِزار ماكربيه César Macéret، نامة الفردوس، ١٨١٠، نقش نحاسي نقلًا من رسم ليوف غريلو Grelot، ١٦٦٧، كما نشر في كتاب ثان شاديان، ٢٨٠×٢٧٤ م.

المتعددة الأشكال. وقد جعلت هذه الحنايا مختلف أنواع الأواني والأوعية. وقد وصف شاردان البهوكا يلي: ولقد غطيت الجدران جميعاً بالألواح من حجر الدم إلى ارتفاع ثمانية أقدام؛ وفوق ذلك لا يرى المرء حتى مركز القبة سوى حنايا على اختلاف أشكالها مثلت بالزهريات المختلفة الأشكال ومن جميع المواد والأصناف ... إن هذا العدد الكبير من الزهريات والأطباق والقراريير من جميع الأنواع والأشكال والمواد، من البلور والعقيق والعقيق الأسود واليمني وحجر الدم والكهرابا والمرجان والخزف والذهب والفضة والمينا وغير ذلك، مزجت واختلطت فيها بينها بحيث بدا الجدار وكأنه مطعم بها، وانتشرت فيه طليقة غير مثبتة إليه، حتى يميل المرء إلى الاعتقاد بأنها ستسقط. وكانت مثل هذه الزخارف مألوفة في إيران منذ عهد طويل، كما جاء في وصف ابن بطوطة عام ١٣٣٣ لبيت في خيوة، كما أتوا موجودة حتى الآن في بعض حجرات قصر علي قاوي.

أما ما يتعلق بمثل المبانى النافعة فقد بلل الرحالون جهداً أكثر لرسم عدة مبان منها: أما السبب في ذلك فهو أن

صحيحاً لأننا لا نجد في مؤلفات أي من الكتاب أو الرحالين الشرقيين والأوروبيين في النصف الأول من القرن السابع عشر كلمة واحدة حول هذا البناء. ومن الجهة الأخرى فعندما تفكر بأن غريلو Grelot كان موجوداً في اصفهان ورسم هناك مبنى هشت بهشت كان في ١٦٦٥ و١٦٦٦، فإننا أي قبل اعتلاء الشاه سليمان العرش عام ١٦٦٧، فإننا نستنتج بأن البناء لا يمكن أن يكون قد تم على يدي سليمان. وعندما نأخذ بعين الاعتبار أن بناء قصر كالدلي رسمه غريلو حتى إتمامه النهائي يحتاج بضعة أعوام فإننا نستنتج أن هشت بهشت نشأ في عهد الشاه عباس الثاني الذي كان يتمتع بسبب خاص لبناء القصور.

ويشبه رسم قصر آخر وهو ديت اليهودي بمدينة اصفهان هشت بهشت قليلاً من حيث التركيب ولكن بتأكيد رأسى: ولا يوجد أي رسم منقوش في النحاس يظهر روعة زخارفه الساحرة كما نراها في هذا الرسم. وتبدو الأرض المرسومة بالقيسئساء بدقة وإنسجام متناهيين كالطنافس الفاخرة. وقد غطى السقف والجدران بالألواح الخشبية التي حُفرت فيها حنايا مختلفة عديدة على شكل الزهريات



سيران ماكربيه César Macre، سيوان القصر الملكي في اصفهان. ١٨١٠. نقش بحاسي نقلًا من رسم ليونارد غريلو Grelot ١٦٦٧، كما نشر في كتاب ژان شاردان. ٢٨٢٧٢٧٧ م.

البناحين المتطرفين المألوفين الذين يظهران في رسم غريلو "Caravanserai" و رسم بروين "De Karawansera", "Sardahan" خان سردهان بكل ما فيها من جبال وأهبة. والغالب أن تبقى على شكل مربع مثل «خان جدى» لبروين. ويوجد خلف غرف النوم اصطبلات الحيوانات التي بنيت حول الخان في جميع جهاته، وتقع أبوابها في الزوايا الأربع الباحة. وقد بنى هذا النوع بفخامة كبيرة في الخان القيصري في كاشان. ويقدم لنا شاردان وصفاً مفصلاً له مع رسم نقش على النحاس في قصة رحلاته. ويبدو كباحة مربعة مع بئر مرتفع لا يرقى إليه إلا بمساعدة درج خاص ويحيط بالباحة منصات مرتفعة كانت تستخدم كحوض من البورصة للتجار. وفوق ذلك يرتفع صف من الغرف المنتظمة البناء على طابقين، تحيط بالباحة من جميع جهاتها. وتوجد بوابة الباحة في وسط الجانب الجنوبي على شكل حنية مرسوة، ويرتفع الطابق الثاني هناك أكثر قليلاً من المعتاد.

إيران بصفتها الوريثة المباشرة للشرق القديم قد أبدعت عدة مبان أثرية رائعة كالحانات والحمامات والفسور وخزانات الماء وخزانات الجليد التي تشاهد في جميع أرجاء البلاد. وتعتبر الحانات في إيران قديمة كالتجارة نفسها، وقد اقيمت لتستخدم كنازل راحة وفنادق للتجار، كما كانت في الوقت نفسه أسواقاً للإبحار. وكانت عدة خانات منها تملك زبائنها الميعنين من مختلف ولايات الامبراطورية، أو من الدول الأجنبية فقط وكان قسم كبير منها كملك مؤسسات تعاونية مسورة تكسب الأرباح الجليدة من إدارة هذه المصالح. وكانت هذه المنازل في الوقت نفسه مراكز ثقافية، حيث أنها كانت تقسم الفرصة لالتقاء بشر من عدة دول وطبقات اجتماعية فيهم تبادل الآراء والأفكار والعادات.

ويقدم توماس هربرت Thomas Herbert عام ١٦٢٨ أول رسم لنوع معين خاص تماماً من هذه الحانات. فهو يرى الواجهة الأمامية فقط لبناء من عدة طوابق دون أن يظهر



تقطرة حسن آباد، ١٨١١، نقش نحاسي نقلًا عن رسم لبروين C. de Bruyn
١٧٠٤، ٢٧٠×١٩٥ م.

سيزار ماكربيه César Macret، داخل تقطرة حسن آباد، ١٨١٠، نقش نحاسي نقلًا عن
رسم ليونيل غريليو Grelot، ١٩٦٧، كما نشر في كتاب ژان شاردان، ١٦١×١٧٩ م.

يقوم على جانبيها من الجهتين أبراج على الزوايا، ويرتفع من اليسار مطلع من مستوى الشارع مؤدياً إلى الجسر. ويرتفع على الجسر سور زينت سطوحه الخارجية بالأقواس بحيث يوجد فوق كل تقويس من الأعمدة قوسان وفوق العمود نفسه لا يوجد إلا قوس واحد فقط. ويبلغ طول الجسر ٢٩٥ متراً، ولو أخذ بنظر الاعتبار المصعدان من الطرفين بلغ طوله مجموعه ٣٦٠ متراً.

ويقدم بروين رسمين من وجهة نظر أخرى أى من اتجاه مجرى النهر، الأول من بعيد والثاني من قريب، حيث ظهرت في الأول قصور المباهج المحيطة بالجسر في الجوار. ويظهر رسم شاردان الثاني الخاص بمجسر الله ويردى خان المقدرة الهندسية والفن المهارى الرفيع للمهندس الذى أراد أن يخلق بالدهليزين على جانبي الجسر مفعلاً بصرياً بعدياً قوياً. ولقد أحيط الجسر الذى جعل للقوافل والخيالة يعرض ٩٠٢٠ متراً من طرفيه بدهليزين مسقوفين بالحنايا تقطعها في الاتجاه الطولي ممرات من الأعمدة بحيث يتفصل سير المشاة عن ذلك ويصل على المحافطين فوق دهليزين ضيقين أغلقا من جهة طريق الجسر الوسطى وفتحتا من جهة الماء، وبذلك يجرى سير المشاة جبهة وذهايا دون أى تشويش أو أزعاج من سير الخيالة. وفي الأبراج المستديرة اقيمت سلام حجرية بحيث يمكن تسلقها والسير فوق مجرى هوائى فوق الدهليزين مرتفع عن مستوى الجسر — وهذا يمثل التوفيق بين الفائدة العملية والراحة

ومن الاشكال الهندسية التى توصف كثيرا في قصص الرحلات الجسور التى تعتبر من أقدم الاشكال البنائية في ايران. وأول رسم لجسر يقدمه لنا أولياريوس عام ١٦٣٧ وهو الجسر القائم على سفيلرود في جيلان. في نفق ضيق بين جبال شاهقة يدعو أولياريوس ببوابة قزوين، يمتد الجسر اقنيا في وسط الرسم. وعلى الجسر ترى القافلة التى تسير من اليمن إلى اليسار وتصلد في قوس إلى أعالي الجبال. ويقول في ذلك: «والجسر ضخيم وقوى وقائم على تسعة أعمدة تحت الجسر وفي أغلب هذه الأعمدة قمرات مقببة مرسوة مع مطبخ ويمكن للمرء أن ينحدر إليها بواسطة درج صغير حتى يبلغ الماء. أى أن في هذا الجسر خان حسن يمكن للمسافرين التزول فيه».

وأفضل رسم للجسور هى التى يجدها في كتابي شاردان وبروين. إذ يمثل مدينة اصفهان بمجسرها الفخوريين بطاقيهما فوق نهر زياندهرود محور الصورة. ويمثل شاردان جسر الله ويردى خان سالى سمى باسم بانيه — والذى كان يصل چهار باغ بهزار جريب آنذاك، واليوم بجلفاء في رسمين: الأول يعبر عن المنظر من وسط النهر، أى من الشرق إلى الغرب خلافا لاتجاه النهر، والثاني رسم باتجاه من الشمال إلى الجنوب على عرض النهر. وفي الرسم الأول يمثل الجسر وسط الصورة كله. ويقوم على جانبي أعمدته ذات الأقواس المدببة والتي كانت اربعين وأصبحت فيها بعد ثلاثة وثلاثين عموداً عرض كل منها ٥,٥٧ متراً،

بالمكببات الحجرية الدقيقة الحجر. أما الطابق الأعلى فيتكون من دهليزين يفصلهما صوبان في الوسط بين خارجه على شكل حنايا قوسية وزخرف بألواح مزينة بالأشكال والرسوم الجميلة. ويشكل هذا الصوبان مع الطابق الأوسط وحدة هندسية بحيث يبرز ويتميز عن مجموع الصوابين الثلاثة المثمنة -سائنان عند النهايتين وهذا في الوسط- فتفتح بمنايا القوسية العميقة وشرفاته مكانا للراحة مشرفا على المناظر المحيطة وكأنه منتهي جميل، وخلف لنا شاردان

وسانسون زعيمين للممرين مع نظرة من الداخل إلى محور الجسر الطويل تتيج منظرًا خلابًا. ويمثل شاردان ذلك بحيث تبدو جميع الأعمدة والأقواس والقباب كتمر طويل هائل يؤدي إلى كهوف ضخمة الحجم. وتستقر كل قبة على أربعة أعمدة تقرم بدورها على أرصعة تصل فيما بينها سلاسل حجرية، وتبدو هذه الأرصعة المريضة بدورها في الوسط والمؤنخرة وكأنها سلاسل حجرية أيضا. وقد صممت الممرات لكي تكون دهاليز للتمشي وجعل الصوبان عند النهايتين كحفصين للراحة، وحتى اليوم يستمتع سكان أصفهان بالبرودة المنعشة لهذه الحنايا في عصر أيام الجمعة. وقد تم بناء جسر خواجوي على يد الشاه عباس الثاني (١٦٤٢-١٦٦٧) ويعتبر تقدما هندسيا عظيما بالقياس إلى جسر الله ويردى. وكما يقول آرثر أو. پوب Arthur U. Pope فإنه نموذج لاتنتاج الخيال الإيراني الخلاق.

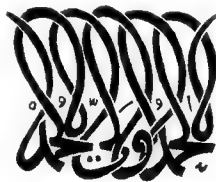
وفي الجسرين يجتمع بناء الفالدة العملية وبناء الروعة والفضامة في تكامل هندسي خالص لا مثيل له في نوعه بين الجسور التاريخية. ويكتب ر. بورمان R. Borrmann عام ١٩٤١ حول هذا الجسر فيقول: «حتى الفن الهندسي الحاضر سيُعترف بكثير من الاعتبار بروعة جسر أصفهان»، ثم يشكو أنه لا توجد في أوروبا مثل هذه الجسور التي يجتمع فيها الجسر ومكان التروة والراحة.

ترجمة: محمد علي حشيشو

والجمال في فن البهارة. وقد انشأ الرحالون جميعا على جبال ورجاته وفضامته هذا الجسر. ويكتب اللورد كيرزون Lord Curzon الذي شاهد في القرن التاسع عشر هذا الجسر الذي بنى حوالي عام ١٦٠٠ قال: «إن هذا البناء الجميل، الذي عجزت جيوش الزمن والعمار عن إتلاف ملامحه الرئيسية ونسبه المتناسقة ليكن وحده كفي يكون حافظاً لزيارة إيران ومشاهدة هذا الجسر الذي يمكن أن يقال عنه بأنه على الأرجح أفضى جسر في العالم».

وحسب تأليفه Tavernier الذي كان لا يظهر في قصة رحلاته إلا النقد الجارح والسلي في جميع الحقول التي شاهدها استطاع أن يجد كلمات تعترف بروعة هذا الجسر الذي اعتبره «الشيء الوحيد الذي يمكن أن يدعى جميلا في إيران». وكما يكتب جيبس دي سانتا ماريا عام ١٦٦٦ فإنه «لا يوجد أي جسر قديم آخر في العالم يفوق هذا الجسر في روعته وعظمته إلا جسر بل خواجوي الذي يقع على مسافة بضعة كيلومترات في أسفل النهر والذي يساويه في الجمال. ورغم أنه أصغر منه إلا أنه يفوقه في التفاصيل التكنيكية».

وفيما يتعلق بجسر خواجويان كيميفر وشاردان وسانسون وبروين يقدمون لنا عدة رسوم. وتعتبر رسوم شاردان وبروين -كما هو الحال مرارا- أفضلها جميلا. ويمثل شاردان أولا واجهة الجسر الذي يواجه مجرى النهر مع انجاء النظر من الشرق إلى الغرب. ويعتبر الجسر بمجاوزه السدى الذي يبلغ عرضه ستة وعشرين مترا بناء ذا طوابق ثلاثة. ويظهر الرسم والجسر في الصيف مع منسوب مياه منخفض، بحيث يظهر الحاجز السدى نفسه بثلاثاته الرائعة الشبيهة بالادراج وبقنواته المغطاة بالألواح الحجرية التي تمكن من عبور النهر بالراحة، يظهره وكأنه سد جسر مستقل في الطابق الأول من المركب البنائي بمجموعه. أما الطابق الثاني وهو الجسر الحقيقي فيتكون من ٢٤ قوسا مبنيا



سنة الشعراء في الشعر العربي

التي يجري تداولها في وادي نهر الهندوس الأمفل، وكذلك في اللغة البنجابية، ابتكر الشعراء شكل الشعر الشهري، وخاصة في القصائد الصوفية، وما زالوا يستخدمونه حتى اليوم. وفي ذلك نتخذ أشهر السنة الهندية، التي تبدأ — في الربيع كالأشهر الفارسية —، والتي يتغنى المرء فيها بتبدل فصول العام، أو يمكن أن نتخذ السنة الإسلامية بأعيادها كموضوع للمديح والمراثية، لا بل نأخذ في العصر الحاضر شهرا يناير وفبراير وصاتره الأوروبية كأساس لقصيدة شهرية، رغم أنها حتى في زماننا هذا تصاغ بالأسلوب الكلاسيكي للبكاء على الحبيب الراحل. وتبدأ القصيدة الشهرية السنوية حسب التقويم الإسلامي في شهر محرم بإثارة ذكرى باستشهاد الحسين في كربلاء، ذلك الحدث الذي أمد العالم الإسلامي حتى يومنا هذا بالمادة والوسم لعدد كبير من القصائد المؤثرة، وخاصة في باكستان الهندية.

ويحتوي صفر على نظرات عامة حول العاشق البعيد فقط، بينما يشتمل ربيع الأول على الاحتفال بعيد المولد النبوي، الذي تبدأ فيه أطيب الأطعمة والمأكولات، التي لا يعبأ العاشق المشتاق بها رغم كل ما فيها من إغراء وتشويق. أما شهر ربيع الثاني عند الباكستانيين المسلمين فيقال له أحياناً «بارهين» أي «الحادي عشر»، إذ تحيا في الحادي عشر من هذا الشهر ذكرى أحب إلى في البلاد وهو الشيخ عبد القادر الجيلاني. ويتم التغنى بأشياء عامة في شهري جمادى الأولى وجهادي الثانية، بينما يحتفل في شهر رجب بالمعراج النبوي. وبأني شعبان بفرحة «شب برات»، وهو في منتصف الشهر حيث تغفر الخطايا وتقرر المصائر. ويوقظ رمضان شهر الصيام، في العاشق شوقاً جديداً إلى الموشوق الإلهي، الذي لا يستطيع بدون حضوره الاحتفال بالعيد احتفالاً صحيحاً، وفي شهر شوال يفرق في الشوق. وبينما لا يوصف ذو القعدة إلا بوجه عام، يذكر ذو الحجة العاشق بأنه

كان تغير فصول السنة دوماً مصدر سحر وإلهام للشعراء والرسامين على مر العصور وفي مختلف الأقطار والحضارات. فالشعراء يتغنون بالربيع دوماً بصيغ وأساليب جديدة، حتى أن جزءاً كبيراً من الشعر الفارسي يشدو بجمال الربيع. أما الخريف فبه الشعراء فرصة متسعا كافياً ليبسحو بالشكوى من سرعة فناء العالم وانطفاء شعلة الحب.

غير أنه يبدو أن جميع الحلقات الشعرية التي تتغنى بالأشهر كل على حدة كانت معروفة ومألوفة بالدرجة الأولى في العالم الهندي، إذ توجد حتى في الشعر السنسكريتي مجموعات شعرية تتغنى بالأشهر الستة المتغيرة من العام بحيث يعزى لكل شهر مظهر أو وجه خاص من الحب والشرق والفرار (تماماً كما هو الحال في الشعر الفارسي أو العباسي على سبيل المثال حيث يوحى فصل الأمطار بوجه خاص بالخرمريات وما يشبه ذلك). وقد نشأت في الأدب الإسلامي الهندي مجموعة من الأشعار التي تلحظ حول شهور العام، تأثراً منها ببعض النماذج السنسكريتية. وأول ما نجد هذه القصائد في شعر مسعود بن سعد سلان، الذي عاش في القرن الحادي عشر، في بلاط الغزنويين في لاهور، والذي يعتبر أول شاعر فارسي عظيم في الهند. وفي «الأشهر الفارسية» (ماههاي فارسي) يتغنى بملكه دوماً حسب طبيعة الشهر الذي هو يصدده مبتدئاً بشهر فروردين، من ٢٠ مارس (آذار) حتى ٢٠ أبريل (نيسان)، عندما تكسب الطبيعة بالأزهار فيقول للملك :

«أظهر في حديقة الملك دوماً غصن العذالة
واقطف من غصن العذالة دوماً ثمار السعادة».

وهكذا يقف عند كل شهر من شهور السنة الاثني عشر ليمدح فيه خصال أميره.

وقد صار هذا الشكل الأدبي يحظى بولع خاص في مختلف اللغات لباكستان الغربية المعاصرة. في اللغة السندية،

سكالحيوانات التي تضحي في عيد الأضحى— يود أن يذبح بسكين الحب قربانا لمشفقة.

هذا هو الشكل العام الذي تبني فيه الحلقات الشعرية حسب الأشهر الإسلامية، ويكون لكل بيت نفس القترار، ويشتمل في الغالب على عبارات الحب والشوق.

ولكى تقدم نموذجاً لأسماء الأشهر الهندية بالمفهوم الإسلامي فقد اخترنا قصيدة بنجاية لكرم بمش يخاطب فيها الرسول الكريم فيقول بصيغة المرأة المشتاقة إلى زوجها المحبوب :

«في شهر «چيتار»، يكون القلق والحزن على أشدهما. لقد كان على أن أذهب إلى المدينة المثورة، وبينما أملك بالسياج المحيط بالروضة منتجة، أبكي وأنا أقص حالي وأروى حكايتي. لقد فرقت بيننا نار الفراق، وسأصب عليها ماء الرضال؛ وعندما يقرر القدر عقد أواصر صداقتنا، سأضم الحبيب معانقة إياه.

وفي شهر «ويساخ»، تستعد صديقتي للاستحمام، فينصب فراشي ويهجم على كوشش ضار يود أن ينهيه (أى أن الفراش دون الحبيب قاص لا رحمة فيه). إنني أنا المحمية، الملقمة بالحرارة، قد ولدت لكي أتعذب، ولولاك يا رسول الله، لمن كنت أستطيع أن أشرح حالي.

وفي شهر «جيت»، أدفن تحت الميموم، ويهتني عذاب الفراق. استدعي بسرعة إلى المدينة يا حضرة الرسول، وإلا فاستمرت أنا المسكينة. وبالمراد على رأسي، أستحيل، أنا راعية البقر البائسة، إلى يوفي؛ لقد أشرفت على الموت، يا حضرة الرسول، وفي كل لحظة يعلني الألم.

وفي شهر «هار»، أتمس وأغني قصي باكية، بينما يصبح الزمن كله عندي يترن من وراء ظهري. فكيف لي أن أتقد حياتي؟ ذلك أن أخني نفسي وأن أذهب إلى المدينة المثورة، دون أن أعلم أخواتي بذلك — يا له من يوم سعيد عندما سأهاتن حبيبي.

وفي شهر «ساو»، لا أستطيع أن أنام من الفراق، ثم أصرخ باكية منتجة: أيا المبوب، يا حبيب الله، إلى أي باب أتجه وأنادي؟ ان الأعداء، الذين كنت أحبهم في السابق، يشتومني، فكيف أمضي حياتي؟ لقد أشرفت على الموت وابلقت روعي شقي. يا حياتي، إلى أخني يحاتي من أجلك.

وفي شهر «بهادرين»، يزداد سمر تيران الفراق؛ إلى أريد أن أحترق وأستحيل إلى فحم، فهذه القصور الخالية تفزعني، يا صديقتي. سأصنع أكليلا من اللعوج؛ إذ لم يستدعي سيد البيت. فلي من أذهب وأبكي؟ لنذهب إلى المدينة، وهناك أريد أن أقت مكتوفة اليدين أمام سيدي.

وفي شهر «أسوج»، يتلاشى كل أمل، وأنا، الملمنة، أشك من عذاب فراقك عنك، يا حضرة الرسول، وأتلق دم قلبي. لقد كتب نصبي في الأزل، وأنا أتلناه الآن في صديري. يا سيد العالم في العالمين، ساظل عبدتك الذليلة.

وفي شهر «كتك»، من سيسمح شكواي ونجبي عندما تكون السيد والحاكم؟ أنت، رسول الله المبوب، أنت سيد العالمين، لك وحلك خلق ما في السموات وما في الأرض، وفي هذا العالم تكون أبائي كيوم الحشر؛ أنت سيدي ومولاي.

وفي شهر «مخر»، أنهي آياي، يا حضرة الرسول، تعال وشد من عزيمتي، فلي أود أن أقدم قربانا لك مرات لا تحصى، ولكن دعني أكون قربانا لك مرة أخيرة. إلى أريد أن أضحي بأسرني وبصديقتي، كما أريد أن أضحي بنفسى، أنا التي لا قيمة لها ولا صفات طيبة، إذا ما حصلت من طرفك على نظرة شفيقة، تغدقني في العالمين.

وفي شهر «يه»، ماذا حصل لي دون سيدي؟ يا رب تطفل ومر آلا يحدث لأحد، ولا حتى لأعدائي، ما فعل الفراق في. ماذا لي، أنا التي لا تريد عن قطعة من العشق، أن أقول؟ لقد رجوت بنفسى أن أنال الموت، وارتشفت بعينين مغمضتين كأس سم العشق.

وفي شهر «ماغ»، لم يحضر محبوي؛ إن الفراش الخالي سيفزعني، وقد سقط الثلج وازداد البرد، وسيعذبني ألم البرد القارس، فالصديق والرفيق ليس عندي، وسيلتهني البناء الخالي. أه، يا حضرة الرسول، هبني نظرة من لذلك، لئلا ينظر قلبي.

وفي شهر «هكن»، أكون جائعة، وتكون ثيابي الحمراء قد ابيضت (وهذا رمز في الديانة الهندية إلى أن المرأة هجرها زوجها)، وبلونك لا أتذكر شيئا. لقد انفضى العام ولم يعد المبوب، ولكني لا أشك من أجل ذلك. يا رسول الله، إن قلبي من دونك لا يفيض بالسعادة. فهل أذهب وأزورك في المدينة؟ ولكن لماذا لا يعاونني أحد؟

لقد عبر الشاعر هنا، كأغلب مواهبني، عن حبه للرسول محمد بأسلوب مؤثر، فصور نفسه وكأنه فتاة أو زوجة تنتظر محبوبي الثاني، كل شهر من شهور السنة، مع ما يمكن أن تأتي به فصول السنة. وهكذا تكتمل الحلقة بشوق دائم إلى الرسول المبوب، وتوجد هذه الأشعار، رغم بساطتها الشكلية، التقاليد الهندية والإسلامية في أبداع صورة.

ترجمة: محمد علي حشيشو



وَهَذَا مَا نَحْتَاجُ إِلَيْهِ فِي عِلْمِ الْأَفلاكِ

صورة الأبراج من عظملة الجوزى، القرن الثالث عشر، وهي عظملة في متحف فوج Fogg Museum بمدينة كمبريدج في الولايات المتحدة. نشكر
ومتحف فوج، لتصريحه لنا بنشر هذه الصورة.

Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Bequest of the Abby Aldrich Rockefeller Estate Cambridge, Mass.



طبق تیشانی منقوشه علیه تمایلی الأراج بالفرین الأبيض والازرق؛ علیه اسماء الأستاذ عبد الواحد؛ مؤرخ ۱۳۹۷-۱۳۹۶/۱ ایران. طهران
 Staatl. Museen zu Berlin. ۱۳۹۷

تَهْوُرُ الْعَام فِي لَوْحَاتِ الْفَنَانِ كِرَالِيكِر

بقلم رايهارد مولر - ميليس

الفلكية، فكانت أحيانا ما تغطي تماما على صور ما يؤدي في أحد الشهور من أعمال.

وكانت لوحات الشهور في قصور الحكام والأمراء الأوربيين تعرض مزيجاً من التنجيم والأعمال الحرفية، وتصور الأعياد الحسوبة، وآداب القصور. بل أن أميراً يدعى «بورزو ديبسته» Borso d'Este قد جعل فرسكات الشهور في قصر «سكفانويا» Schifanoia بمدينة Ferrara، تمتد عارضة فضاءه، مادحة شخصه، وأصفة إياه بأنه عالم ذو نزعة كلاسيكية، وأديب شاعر في آن واحد. أما منتصف هذه الفرسكات فكان مخصصاً لرسم شياطين الأجرام، وما يتعلق بها من صور الحيوانات.

أما عند «برييجل» فليست الأجرام هي التي تسير حياة الفلاح، وإنما أحوال الطقس. وبينما ظلت صور الشهور تعرض الإنسان في الماضي وهو يعمل، إذ بنا نجدها تصور في لوحات بروييجل مناظر طبيعية عريضة فسيحة، ذاخرة بالحركة والتناقض. فلا غرابة إن كانت تعد من أهم أعمال التصوير في القرن السادس عشر؛ حيث يوجد منها ثلاث قطع في متحف فيينا.

إلا أنه يرجح أن علماً آخر من أعلام التصوير في القرن السادس عشر قد أوحى إلى كريكارولو بتناول الموضوع. ذلك هو جيوزيبي آرجيمبولدي Giuseppe Arcimboldi الذي صور فصول العام في لوحات مجازية سبق بعضها أولى رسوم الشهور التي أبدعها آل بروييجل. ويحتفظ متحف تاريخ الفن في فيينا بلوحتين من أعماله، الأولى عنوانها «شاهد» والثانية «صيف». وهي تصور رؤسا بشرية مكونة من ثمار وأبصال الموسم، أما لوحة الشتاء فتتألف من لقاء شجر مشقق، وفرع غصنوني عليه ثوب من الخضار الدائم، ويمونتين. وكانت هذه اللوحات بمثابة أشجار تهكمية تسخر من طابع التصوير السائد في ذلك الوقت.

وبلاحظ أن رسوم الشهور التي أبدعها كريكار قربية من تلك التي صورها أرجيمبولدي، وبخاصة ما يمرض منها في متحف بريشيا Brescia. ومع ذلك فقد أتى

بعد انقضاء أربعة عشر عاماً بالتمام على آل «برييجل»^(١)، قام في ١٩٦٥/٦٦ رسام من فيينا، يدعى أنطون كريكار، بتصوير شهور السنة على لوحات تستوي جميعها في الحجم: ٣٤,٥ × ٢١,٥ سم. وهي كلها بالبائشير وألوان الماء، بينما استغرق لإبداع كل منها ما يقارب الأسبوعين. وهكذا عاد كريكار لمعالجة موضوع سبق أن توفر عليه أسلافه من المصورين والمثاليين، منذ عهد الاغريق حتى نهاية عصر الباروك؛ وهو عرض شهور السنة وفصلها، في صور يمتزج فيها الواقع بالمازج.

ولقد ظلت لوحات الرسامين، عبر قرون طويلة، تصور الإنسان وهو يعمل، إذ ارتبطت تجربة الزمن عند البشر بلذباب وعودة دورة معينة من الأعمال اليومية والزراعية. فليد البذور، وجنى المحصول، وفلاحة الحقل، ورعاية الثأر، وصيد كائنات البر والبحر، ثم استغلال لحومها وجلودها، كل هذا كان ولازال خاضعاً للدستور الطبيعية. وقد استمرت لوحات الشهور وهي تعرض تقاليد الناس وواقع الحياة على صفحات النتائج الشعبية، حتى القرن الثامن عشر. إلا أن هذه السمة ما لبثت أن تلاشت في القرن التاسع عشر بعد أن حلت محلها رسوم يغلب عليها طابع ترويجي أخلاقي.

وسعى أكبر لوحات العصور الوسطى لم تخل من الأجرام السماوية. ومن ذلك مجلد جامع لدورة الشهور، صور في زامبورج، أثناء الربع الأول من القرن التاسع الميلادي. كما كانت كتب الدماء تحمل أثناء القرنين الرابع والخامس عشر رموز البروج الفلكية. وأشهرها تلك التي صورها الأخوان ليمبورج Limburg خصيصاً للندوق «دو بيري» Duc de Berry. وأيضاً تزيين أشكال الحيوانات وأجهات الكائنات الفلكية والاطالية وبواباتها (شارتر، آميان Amiens، سان دوني St. Denis، باريس، سان زينو بمدينة فيرونا، وأصغراً كرمونا). أما الرسوم الزينة للبروج

(١) عائلة هونديا أشهر اصحابها يرسم مناظر الحقل وتصلو العام. (المترجم)

كريكار باستعارات جديدة كل الجدة لتلعب الشهور. فلوحاته لا تعكس مشاهد عمل أو لحو، ولا تصور نجا ولا حيوانا أو شيطان القدر، وهي لا تتعرض لمواضيع دينية أو أسطورية. بل أننا نعرف لديه على بعض آثار الشهر: كالقرع في أغسطس وسبتمبر، والبريق في يوليو - كما أنها تنطق بالإشارات والإيماءات، ولا تسهّل مجرد التكلل والتجميع كما هو الحال لدى أرجيميلدي. وهي تفيض فوق ذلك بروح شعرية مخلفة: فراشة اليسوب، وسرب الطيور، وشعر يهتف كتار تستمر، وآليات متداخلة تشكل رأس إنسان. ولحن التاي في سبتمبر، وغطاء في نوفمبر، ثم رأس ديك، وبرعة خضراء تلوه في مارس. وزهور وتعرشة تشع بالقضاء في مايو ويونيو. ومشهد الطبيعة يمتد ويمتد، كأننا نتطلع إليه من نافذة، أو نلاحظه من طاقة في صندوق الدنيا، عبر صور الوجوه الطافحة بالحنن والتناغم، وبالدفء والعذوبة الصارمة، تستثير ما يطوف بأحلامنا من رأى الجمال، وكنة الشباب، وحضارة القدماء. هنا تعبر لوحات الشهور عن أشياء لم يسبق لها أن عبرت عنها. وكما لو كانت رومانسية الموضوع قد وجدت هنا لغتها التصويرية الشعرية لأول مرة.

غير أنها لم تكن مجرد فكرة بكر في مسهل حياة فنان ناشئ. وإنما كانها كريكار - ولد في ١٩٢٣ - وانشغل بها طيلة ثلاثة أعوام قبل أن ينتهي منه في ١٩٦٥، وتفيض في سلسلة من الأعمال، واللوحات المثلفة الأضلاع، معبرة عما يسود حالنا من كره، من قتل، من تدمير للذات. ولم يبد على كريكار أنه يبذل جهدا، أو يحمل هم إبداع شيء جديد في لوحات الشهور. فقد صارت أطراف الصور الشعرية الخيالية تفيض منه بلا عناء، بعدما كان في السابق يخطط ما بين له بعد تأملات عميقة وجهد واضح. ويلاحظنا على لوحات الشهور عند كريكار أنه قد ارتد فيها من واقع ما بعد الحرب العالمية الثانية. وكان قد عمله بخطوط غريبة متفلة، يجدها في لوحته «الوصايا المخطئة»، التي أروعها يأسه البالغ وحسره الكبرى لإبادة الشعوب وصرخات الضحايا الأبرياء.

وحق نفهم أنشودة السلام والجمال التي تتغلغل صور كريكار لشهور العام، علينا أن نرى خلفية أعوام الحرب من ورائها، تلك الأعوام التي أوحش إليه بسلسلة من اللوحات عنوانها «انتصار الكراهية». وهي تعرض انغلاق الحب البشري، ولادة القبح من الجمال، والفتان يعاق عليها بقوله: «يمكن أن يصير الناس أعداء، بعد أن

يمروا بمرحلة طويلة من التجارب التي تؤدى بهم إلى ذلك، بل حتى الأطفال سيعين عندئذ ببجاء الموق». وقد بدأ كريكار، عام ١٩٥٥، في رسم مجموعة مترابطة من اللوحات تحت عنوان «آلة الفنون الجميلة»، غير أنه لم يكملها. وأولها تعرض «إله الذبح»، منذ أمر هيرودس بقتل جميع أطفال بيت في منتصف حلم حتى بشاعة مقحلات أرجينيس وتيريزينشت في منتصف هذا القرن. ومن خلال التناقض بين قباحة الأحداث وعرضها في صورة جميلة ترتفع القندرة على ملاحظة ما في كره الإنسان وتدميرهم لأخيه الإنسان من مرض عاث.

وقد طور كريكار أسلوبه الأكاديمي الحالي، بعد أن مر في أوائل الخمسينات بمرحلة التكيفية والسريرية، التي لم تخلصا تماما من مثل التصوير الكلاسيكي. ويرى البعض أن لوحاته قد تأثرت في تلك الفترة بإيماءات ملوحة الفنان الإيطالي جيورجيو ديكيرو Giorgio de Chirico صاحب اتجاه التصوير الميتافيزيقي Pittura Metafisica. وتراجعت موضوعية الواقع في لوحات كريكار ليلب الإحساس الشعرى على شخصوه ومناظره، التي تقرب في تكوينها ونغمها الحزن المتدفق فيها بلوحات الرسام البلجيكي بول ديلفو Paul Delvaux، الذي استوحى بدوره أعمال ديكيرو.

ونعثر على مثل الفن والجمال عند كريكار في فن عصر النهضة في إيطاليا، وبخاصة أعمال بوتيتشيلي Botticelli، الذي لا نفهمه إذا ما تصورنا أن خطوه تسهّل اللعب الحر وتعكس أحلاما على ما يبدو. أما الواقع فهو أن عذاب الفنان قد تحول في عمله إلى اكتئاب مفرغ.

وإن «حوية الجاهل» التي طالما انتصف بها «ألويس ريجل» Alois Riegl في أعماله الفنية الأكاديمية، لتنتقل بالمثل على رسوم كريكار، أين يُقننا .. الذي تمضي خطوهه على أنس وانشرح، حتى تلقى بروحه ثن وتراجع .. عزلت عن بعضها بدقة، في حلقة الحب المنشق الذي انقلب إلى عداوة .. وكل هذا عاد ليصبح في لوحات الشهور عشقا يتلثم من زوايا الجمال الكامل ..

الجمال يولد دوما من جديد. والشتاء يقبضه فصول الاستيقاظ .. إنه الأمل. الأمل في تبدل الطبيعة الحية في حقل بنية الطلعة ..

الحياة عبور .. ومرور .. وسرديموتها في تغيرها الدائم .. وكريكار يقدم لنا في لوحات الشهور هذه الحقائق القديمة في زى جديد ..

تعريب: مجدى يوسف

کارتون الانی - پتایر



شباط - فیرایر

آذار - مارس

نيسان - اپریل





آپر - مایو

جولائی - ستمبر



ستمبر - دسمبر



دسمبر - اپریل

أيارل - سبتمبر



نشرين الأول - أكتوبر





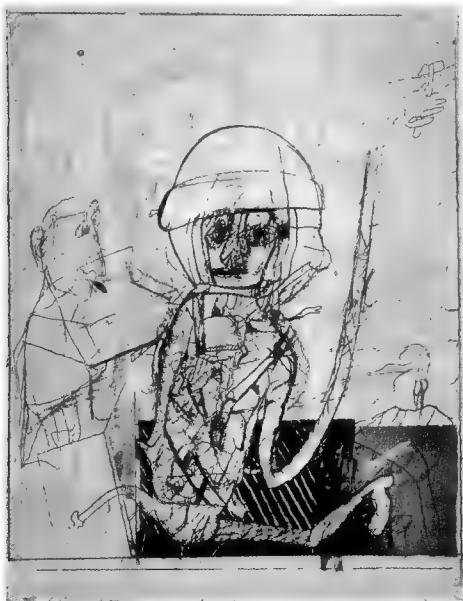
تشرين الثاني - نوفمبر



كانون الأول - ديسمبر

الفن الحديث في برلين

بقلم كلودس هارنوت أولبرخت



أوليفسالج بريك، سلم
سفير. طبع على الحجر.



لرير ميلسج، رسم تخطيطي ذو
أبعاد ثلاثة.

من بهاء، بعد أن خلعت ألقاضها، وعزمت حل استرجاع
ماضيها .. يرداء عصري ..

أين هي الآن من البيت الذي قاله فيها الشاعر «جوتفريد
بن» G. Benn في أعقاب المزمعة: «ساعة الزمن الزرقاء،
من ضباب الشيريه، (٧) وغاز فحم الكوك.»

وعاد الفن ليصعد من الآفنة إلى طوايق المدينة .. التي
تنفست مبانها الحديثة حتى كادت تناطح السحاب ..
وأقبل الفنانين، خاصة من الشباب، يعرضون واقع مدينتهم
بلغة الصورة ..

فرلفجانج بريك (ولد في ١٩٣٩): يصور الحياة اليومية
بتهكم شديد لا يلاحظ بسهولة .. أنظر لوحته وحلم صغير ..
يوأخيم زيمر (١٩٢٩): يحاول أن يحقق استقلالاً ذاتياً لما
يرسمه .. تطلع مثلاً إلى لوحته «النراثة» و«جياذ في حركة» ..
بيتر شويرت (١٩٢٩): لا ينتمي سمثل زيمر- إلى أي
حركة فنية .. وهو يصور حواراً مأساوياً عنيفاً تصطرع
فيه الأليان المضطية بالظلمة. أنظر لوحته «سوقان» ..

(١) نهر يحمى وسط برلين

كانت برلين قبل الحرب الأخيرة مركزاً للفنون. وفي أعوام
«جماعة الجسر» Die Brücke عاشت عاصمة الرايخ الألماني
أزهر عصور التعبيرية الألمانية. وفي ذلك الوقت استقبلت
صالات العرض في برلين أحد أنبياء الفن الحديث،
وراحت تعرف الجمهور بأعماله الجديلة. ثم صار هو،
بعد أن ذاع صيته، يجذب كبار الفنانين إلى العاصمة
الألمانية .. ليعرضوا هناك أعمالهم العالمية، ومن بينهم آرب
Arp وديلني Delaunay وشاجال Chagall، وكاندينسكي
Kandinsky، وليجيه Léger، وموندريان Mondrian
وغيرهم الكثير من الأسماء التي لمعت في هذا القرن.
اسمه: هيرفارت فالدين Herwarth Walden. وتدين له
برلين ما قبل الحرب بنشاط فني حافل. هل قلت:
ما قبل الحرب؟ .. كنت أعني ما قبل عام ١٩٣٣ ..
فقد حوّر الفن الأصل منذ هذا التاريخ في ألمانيا ..
قبل أن تلمن الحرب على الشعوب. وبعد ١٩٤٥ ..
كانت برلين قطعة من حطام. ولكنها انتفضت وكأنها
«فونكس»، وبعد أعوام صارت ترفل من جديد في حلة



پیتر شویڈت، سوانا، لوسه زیتیه.



پیتر آکرویان، تكوين، لوسه زیتیه.



يراعيم ستجر، الغرائز.
رسم بالزيت على الورق.

رايتر شفارتس (١٩٤٠): يطور في أعماله معنى جديداً للجمال الممسوخ المهمد (حسب إحساس النقاد الألمان) .. ومع تباين أساليب هؤلاء الفنانين، إلا أن شيئاً يجمع بينهم، وهو التعبير الملتزم بواقع مدينتهم .. بواقع برلين ..

عن مقالة منشورة في عدد ١٠/ شهر يوليو ١٩٦٨، من مجلة Karl Thiernig KG، بدار نشر Die Kunst und das schöne Heim München، تقدم الشكر لمينة التحرير بالهيئة المذكورة لتيسارها لنا بأن تنقلنا منها مقالتنا المنشورة أملاً باللفتة العريفة. نشكر صنف س. بن فاركين S. Ben Wangin في برلين، دار الفنون في مونيخ و مجلة Die Kunst und das schöne Heim في مونيخ لأعانتهم لنا كليشيات هذه اللوحات.

تعريب: مجدى يوسف

بيتر آكرمان (١٩٣٤): يدعوته النقادة بيرانيزي^(١) عصرى .. وهو يجمع في خيالاته المعاصرة بين أشكال النباتيات القديمة والحديثة .. ويصور خرابات المدن. تأمل لوحته «تكوين» ..

جرونوت روبليك (١٩٤٢): يتضح في لوحاته تأثير العلوم الطبيعية .. فهو يعرض الطبيعة في قوالب مضغوطة تذكرنا بالآلة .. وذلك واضح في لوحته «المضغوط» ..
فرز هانز (١٩٣٨): في لوحاته تعبير عن روحانية الشبق .. عن الحبس الذي يعلو على الحبس .. مثلاً: «رسم تخطيطي ذو أبعاد ثلاثة» ..

(١) Piranesi (رسم إيطالي عاش بين ١٧٢٠ و ١٧٧٨).

الفن والالتزام عند مجازي

بقلم مجدي يوسف

وترويضها لتحقيق حياة تليق بالإنسان! وهناك قيمة تسجيلية محضة لهذه القصيدة، فهي تسجل لحظة واقعية أصلية تشمل أهم ملامح الفلاح وعامل التراحيل المصري حتى الستينات من القرن العشرين .. ولهذا الاتجاه نظائر عديدة في الأدب العربي المعاصر: نجيب محفوظ (الثلاثية)، يوسف إدريس (مجموعة أرخص ليالي)، محمد صديق (في الأوتوبسيس) وسائر قصصه القصيرة؛ ولكل من هؤلاء المؤلفين زاويته وإن كان يمثل نفس التيار الأدبي العام الذي لا زال يسير فيه عبد المعطي حجازي ورعيل من الشعراء المقيدين في العالم العربي يقف للانسانية مع كل صباح قصيدة ..

لوميحنا في تاريخ الأدب العربي عن نماذج يمكن أن يكون حجازي امتدادا لها لوجدناها في بساطة الشعر الجاهلي شبيه الشعر الاغريقي الذي استوحاه هولدرلين Hölderlin في القرن الثامن عشر ونفخ فيه من روحه الألمانية الانطوائية. فهل مزج حجازي بين بداوة الشعر الجاهلي وطبيعة الحياة في الريف المصري؟ استمع إليه يقول:

تكثر جمعتنا في الشمس، وامتألت بنا الصحراء
أكل الناس فلاحون أقارباً،
بلا أرض، ولا أبناء؟
أكل الناس ينتظرون ما يأتي من السودان من أبناء؟

ولكن إذا سلمنا أن حجازي يفتي من داخل قلب الفلاح المصري ومعدته فلماذا نرى فيه امتدادا مصرياً محدثاً للشعر الجاهلي بالذات؟

لأنى أرى أن صلة القرى بين الاثنين تتركز في الروح الشعرية الساذجة .. ووصف الواقع في أمانة على الرغم

لا شك أن الالتزام في الأدب مفهوم نابع من حركة العصر الذي نعيش فيه، عصر السيطرة على الطبيعة واستخدام الوعى الانساني في توجيه التاريخ الذي نصنعه .. وإذا كنا نسمين بالعلم والتكنولوجيا على تطوير ظروف عجمتنا البشرية إلى ما هو أفضل فلماذا ينزل الأدب والفن عن هذا الزك؟ ألا يخضع الفكر أيضاً في مستوياته الخلاقة لقوانين التطور؟ ولكنه ليس أخف من أن نحول الالتزام في الأدب من كونه وصفاً لمرحلة تاريخية يعيشها الابداع الفني في عصرنا إلى جعله شعاراً أو كليشيهاً يدونه لا يماز عسل فنى. إن الالتزام وازع نابع من احساس المفكر، عالما كان أو فناناً، بمسؤوليته تجاه مجتمعه. غير أنه من البعث أن نلزم الأديب ألا يدع إلا في إطار هذا الاحساس! وإلا كان من الجاز أن نطلب من الرسام أن يصور لوحة تأثيرية أو تعبيرية ..

وحين أقول أن عبد المعطي حجازي شاعر ملتزم* أعني أن شاعريته التحت بهوم فئة عريضة من أبناء قومه، بهوم الفلاح المصري وعامل التراحيل في كفاحه ضد جور الطبيعة على فئات خبزه. وبالأمل يتسل الشعر قصيدته وبالأمل يختمها .. وما بينهما قصة لا تخلو من مسحة حزينة ..

والشاعر كان موفقاً في اختياره الجواد الجامع رمزاً لاندفاع نهر النيل وتدفقه الجارف في موسم الفيضان .. ثم تشبیهه بصورة ساعد الفلاح المصري وزنده المقتول بصورة السد الذى يذكره صراحة وكأنه يكبح به جماح الرز! وهنا يكمن الأمل الأخضر الذى ينتهى به القسم الأول من هذه القصيدة: أمل التغلب على فورة الطبيعة

(* في قصيدته: نثنى في الطريق.

من كل ما فيه من الآلم، وربما كان الشعر الجاهل أصدق
ما أتى بعده من شعر في هذا المجال!
غير أن حجازي يضئ طريق الألم بمشاعل الأمل،
التي لا تلبث أن تهتر فتصوّر واقع المستقبل حلاً أو رؤيا
ساحرة :

فسوف تعود فوقك راكبين، نسوق بالأيدى
مراكب تحمل الخيرات
عرائس من بحيرات الجنوب، غضبات الساق والهند
وأطيارا من الغابات
وأطيارا ملونة، وأشجارا
وعطرا من بلاد الهند والسند!

اليوتوبيا هنا إذا معلقة على أمر واحد هو مواجهة التكنولوجيا
الحديثة — ممثلة في السد — لطوفان الجلب الذي لا يرحم!
استلهم حجازي روح الفولكلور المصري في استعجال رموزه
وإشاراته خاصة حين يمثل قديم موسم القيصان «بالقمر

الشرق». ولكننا نلمس فيه منذ بداية أغنيته «تكتيك»
القصيدة الشعبية التي يرددها المراكبية على صفحة النيل
وهم يفرقون لأنفسهم في ليلة مقمرة .. هذه اللغة الخفلة
بتاريخ شعب عاش وعانى آلاف الأعوام .. هذه الكلمات
الرامية المنعمة التي حاول الشاعر ريلكه Rilke في مطلع
هذا القرن أن يتعلمها وهو على ظهر قارب النيل .. كامة
بكل محتواها في أسلوب وعبارات شاعرتا الذي وإن انتقل
إلى القاهرة إلا أنه ظل بقلبه في ريف مصر ..
على الباب الجنوبي انتظرناه ..

هذه اللغة التي يطل منها التاريخ .. باب النصر .. باب
الفتح .. إنها لغة الشعب الذي يستمد ثقافته من تاريخه
الذي لا زال حيا في أعماقه، ولولم يره أحيانا، وهي لغة
شاعر هذا الشعب.

حين ترجمت قصيدة حجازي «نقى في الطريق»
إلى الألمانية تمت لوكان «هايدن» Hayden حيا ليلحبا ..

ABDEL MO' TI HEGAZI
WIR SINGEN AUF DEM WEGE

نقى في الطريق
للاشاعر عبد المعطي حجازي

An der südlichen Tür warteten wir auf ihn,
Arm an Arm stellten wir uns dicht aneinander
ihm mitten in den Weg.
Und als er kam, und sein Wiehern lief durch das Tal,
umarmten wir ihn
Und zähmten ihn hinter den Wänden des Damms!

على الباب الجنوبي انتظرناه
تلاصقنا بمرض طريقه، زندا إلى زندا
وحين أتى، ولف صهيله الرادي احتضناه
ورروضناه خلف حواظ السد!

Hier sind wir Fellachen — ohne Erde ohne Söhne,
Wir gehen in Gruppen unter der Sonne, und unser
Schatten wird kürzer und länger, kürzer und länger,
Und wir gehen und suchen in den Ländern Allahs
nach einem Land,
Um in dem Schatten seiner Moschee schlafen zu können,
Und an der Tür seines Cafés unseren Tee zu trinken,
Wo wir mit der Hacke auf der Schulter weitergehen
von der Wiege bis ins Grab;
Wir vermehren uns sehr unter der Sonne, und die
Wüste wurde von uns überschwemmt.
Sind denn alle Leute solch fremde Fellachen
ohne Land, ohne Söhne?
Warten denn alle Leute auf Nachrichten aus dem Sudan?
Und auf den Widerhall, der sich durch die Falten des
Windes bahnt
Und was am Horizont wiehert, seinen Weg erforschend,

وفلاحون نحن هنا .. بلا أرض ولا أبناء
نسير جماعية في الشمس
يقصر ظلنا ويطول، يقصر ظلنا ويطول
ونحن نسير، نبحث في بلاد الله عن بلد
نسقام بظل مسجده
ونشرب شايئا في باب مقهاه
ونغشى والقوس على كواهلنا، من المهد إلى اللحد!
تكاثر جمعنا في الشمس، وامتألت بنا الصحراء
أكل الناس فلاحون أغسراب
بلا أرض ولا أبناء؟
أكل الناس ينتظرون ما يأتي من السودان من أبناء؟
وما يعبر طي الريح من ود
ويصهل في امتداد الأفق، يستطلع مجراه

Und mit schwankenden Kruppen und Schultern rennt
und seine im Sturm gewaschenen Haare flügel läßt
Und mit seinen Hufen der Dinge Gesicht verwundet!

ويعود مائج الكفلين والكفنين
يطير شعره المغسول في الشرذ
ويطعن بالقوائم جبهة الأشياء!

Der heiße Schweiß fließt von unsern braunen Leibern,
Und von dem Leibe des wütenden durchgehenden Pferdes
Und unsere Rippen rücken wir fest an seine roten felsigen,
Und wir gehen gegen den Wind und gegen die Flut,
Und schreien in wildem Rausch unter der Sonne und durch
die Wüste,
Wir schreien, als ob die schlummernde Seele in uns
erwachte:
Kehre hier um und springe auf unsere stolz erhobenen
Schultern
Und kröne unsere Haare mit Kräutern und Schaum,
Denn wir werden auf dir reitend zurückkehren
Und mit unseren Händen Schiffe, mit Schätzen beladen,
treiben,
Mit Bräuten aus südlichen Seen mit gefärbten Beinen
und Bristen
Und Vögeln aus den Wäldern
Und farbigem Regen und Bäumen
Und Wohlgerüchen aus Indien und Sind.

يسيل العرق الساخن من أجسادنا السراء
ومن جسد الجواد الجامح الغاضب
ونحن نشد أضلعنا على أضلعه الصخرية الحمراء
ونحن نسير عكس الريح والسد
نصبح بنشوة وحشية في الشمس والصحراء
نصبح كأنما استيقظ فينا روحنا الغائب:
تكفأ ها هنا واركنص على أكتافنا الشاه
وتوج شعرتنا بالعشب والزبد
فسوف نعود فوقك راكبين، نسوق بالأيدي
مراكب نحمسل الخيرات
عراس من بيارات الجنوب، غضبات الساق والهد
وأطيارا من الغابات
وأطيارا ملونة وأشجارا
وعطرا من بلاد الهند والسند

Der östliche Mond kehrt im Mai zurück,
Sein silbernes Nest auf unsere kahlen Hügel zu bauen,
Auch wir kehren zurück,
Männer aus Dörfern mit Luken, zu eng für die Väter,
Die die Söhne beritten entsandten.
Sie gaben ihnen Bambusstöcke auf den Wegen zu
schwingen,
Und malten auf ihre Arme Vaters und Großvaters Namen
Und Sprüche der schönen Geduld und einige Lieder,
Einen Gesang über die Liebe, einen anderen über das
Heimweh,
Einen dritten über den Kerker, einen vierten über die Reue,
Auch ein Lied über das Versprechen.
Wir singen auf dem Wege, und blicken zurück auf
unsere leeren Häuser.
Wir singen, wenn wir die Dämmerung empfangen,
Und wenn die Mauern der Stadt in der Ferne erscheinen,
und unsere Augen berauschen,
Wir singen, wenn wir aus den Zügen unsere grüne Erde
betrachten.

يعود القمر الشرقى في مايو
ليبنى عشه الفضي فوق تلالنا الجرداء
ونحن نعود ماكنسا
رجالا من قرى ضاقت منافذها على الآباء
فأرسلت البئين على مطايهم
وأعطتهم عصي الخيزران يلويون بها
على الطرق صافات
وأعطتهم على الأذرع اسم الأب والجد
وأعطنا من الصبر الجحيل
وبضع أغنيات
أغنية عن الحب، وأغنية عن الغربة
وأغنية عن السجن، وأغنية عن التوبة
وأغنية عن الوعد
نغني في الطريق ونحن ننظر خلفنا لبيوتنا الجرد
نغني حيننا نستقبل الأمساء
وحين تلوح أسوار المدينة
تخطف الأبصار في البعد
نغني حين ننظر من شبائك القطار لأرضنا الخضراء.

وہی کہ جس میں ہے تیری آغوش
 آواز کہ صدیوں سے تیری آغوش
 گویا ہی داری ہے کہوں کی منزل
 عشق کی چرخہ نکات کو حضرت جلال
 دیکھ چکا اکتی شورش اس کھوج
 جس نے جو کچھ کہیں تیری کس کے نشان
 حریف نکلے ہیں تیری نصرت پہ کج کشت
 اور دہائی لشکر کا کشتی تیرا کشتہ دان
 چشم فراہم ہے تیری دیکھ چکا کشتہ
 جس سے دگر گرا ہوا تیری کج کشتہ
 قرب دہائی تیرا کشتہ کس سے ہر
 قہر کج کشتہ دیکھ ہی تیری ہر جان
 دیکھ سلاں میں ہے کج کشتہ تیری ہر جان
 دیکھ سلاں میں ہے کج کشتہ تیری ہر جان
 دیکھ سلاں میں ہے کج کشتہ تیری ہر جان
 دیکھ سلاں میں ہے کج کشتہ تیری ہر جان

وہی کہ جس میں ہے تیری آغوش
 آواز کہ صدیوں سے تیری آغوش
 گویا ہی داری ہے کہوں کی منزل
 عشق کی چرخہ نکات کو حضرت جلال
 دیکھ چکا اکتی شورش اس کھوج
 جس نے جو کچھ کہیں تیری کس کے نشان
 حریف نکلے ہیں تیری نصرت پہ کج کشت
 اور دہائی لشکر کا کشتی تیرا کشتہ دان
 چشم فراہم ہے تیری دیکھ چکا کشتہ
 جس سے دگر گرا ہوا تیری کج کشتہ
 قرب دہائی تیرا کشتہ کس سے ہر
 قہر کج کشتہ دیکھ ہی تیری ہر جان
 دیکھ سلاں میں ہے کج کشتہ تیری ہر جان
 دیکھ سلاں میں ہے کج کشتہ تیری ہر جان
 دیکھ سلاں میں ہے کج کشتہ تیری ہر جان

MOHAMMED IQBAL DIE MOSCHEE VON CORDOVA.

Kette von Tagen und Nächten formt der Geschehnisse Band.
 Kette von Tagen und Nächten: draus Tod und Leben entstand.
 Kette von Tagen und Nächten, zweifärbig seidenes Garn,
 Draus webt das Wesen sich selber der Attribute Gewand.
 Kette von Tagen und Nächten: wiew'gen Saitenspiels Ton —
 Spielt auf ihr Höhen und Bässe des Möglichen Gottes Hand.
 Du wirst zur Prüfung geführt, ich werd' zur Prüfung geführt:
 Kette von Tagen und Nächten — Prüfstand des Kosmos gewandt.
 Bist du von niederem Wert, bin ich von niederem Wert —
 Tod ist am Ende dein Pfand, Tod ist am Ende mein Pfand.
 Hat denn dein Tag, deine Nacht noch einen wirklichen Sinn?
 Nur eine leere Zeit, die Tag nicht noch Nächte gekannt.
 Zeitlich vergänglich, ach, sind Wunderwerke der Kunst —
 Werk dieser Welt: kein Bestand; Werk dieser Welt: kein Bestand.
 Erstes und Letztes: Vergehn. Innen und Außen: Vergehn.
 All sei das Bild oder neu — letzter Schritt immer: Vergehn.

Doeh vielleicht trägt auch, das Bild Farben der Dauer voll Strahl,
 Wenn ihm Vollendung geschenkt durch eines Gottesmanns Wahl.
 Siehe, des Gottesmanns Werk wird durch die Liebe erhellt:
 Liebe nur ist Lebensquell — hier kennt man nicht Todes Qual.
 Ob auch der Ablauf der Zeit schnell oder langsamer sei —
 Liebe: ein reißender Strom, unumwiderstehlich wie Stahl.
 Stehn in der Liebe Kalender außer der heutigen Zeit
 Andere Zeiten ja noch, ganz ohne Namen noch Zahl.
 Liebe ist Gabriels Hauch, Liebe ist Mustafas Herz,
 Liebe ist göttliches Wort, Gottes Gesamtter zumal.
 Nur von der Liebe Rausch wird leuchtend das tinnerne Bild —
 Liebe: ein gärender Most; Liebe: der Edlen Pokal.
 Liebe ist Mekkas Jurist, Liebe: der Führer des Heers,
 Liebe: der Wanderer, der rastlos durchschweifet Berg und Tal.



المحراب الأوسط في مسجد قرطبة (شيد بين عامي ٩٦٥ و ٩٦٨ م). من كتاب: Spanien und seine Kunstschätze. دار نشر ألبرت سكيرا، جنيف ١٩٦٧.

*Klingen die Saiten des Lebens nur von dem Plektrum der Liebe,
Blüht alles Leben durch Liebe, glüht alles Leben durch Liebe.*

*Cordons heilige Statt du, die aus der Liebe entsteht!
Liebe ist ewige Dauer; dort ist kein „war“, kein „vergeht“.
Stein sei es, Farbe, sei's Ton, Wort sei es, Stimme, sei's Ton —
Jegliches Wunder der Kunst wächst nur aus Herzensblut — seht!
Ja, durch den Tropfen von Blut wird selbst der Felsen zum Herz;
Ja, aus dem Herzblood, dem Leid, Lied, Sang und Klang erst ersteht.
Herzenberückend dein Raum, herzensentzückend mein Traum;
Du schenkst du Herzen die Ruh — Unruh von mir in sie weht.
Nicht ist die menschliche Brust minder als göttlicher Thron,
Sei auch der Staubleib begrenzt dort, wo die Sphäre sich dreht.
Ob sich in Anbetung auch hinwirft ein Wesen von Licht —
Unser Gebets Sehnsuchtsgut, ach, jenem Engel entgeht!
Ungläubiger Inder bin ich — sieh meine Sehnsucht, mein Glüh!
Stets mir im Herzen Gebet, stets auf den Lippen Gebet!*

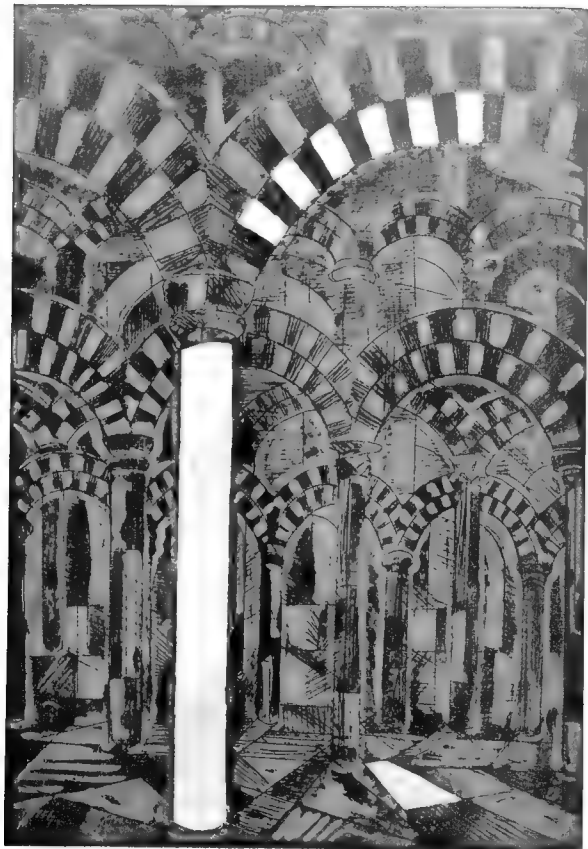
*Sehnsucht im Lied mir erklang, Sehnsucht mir im Flötenklang,
In jeder Ader ertönt: „Er nur ist Gott!“ mein Gesang.*

*All deine Schönheit und Macht weisen zum Gottesmann hin —
Er ist voll Schönheit und Macht, du bist voll Schönheit und Macht.
Stark ist dein Bau, ohne Zahl sind deine Säulen im Saal,
So wie in Syriens Tal dehnen sich Palmhaine sacht.
Tor und Dach voll von dem Licht, das aus dem Sinai bricht —
Auf deinem Minarett hält Gabriel strahlend die Wacht.
Nie kann verzweifeln der Mann, dessen Gebetsruf der Welt
Moris Geheimnis enthüllt, Abrahams Stand kundgemacht!
Sein Horizont ohne Rand, und ohne Grenzen sein Land;
Tigris und Donau und Nil: Wellen im Meer seiner Pracht.
Wundersam ist seine Zeit, seine Geschichte voll Leid —
Hat er dem Altertum doch Botschaft zum Aufbruch gebracht.
Schenke der Liebenden er, Ritter im Kampfplatz des Wunschs —
Makellos rein ist sein Wein, edel sein Schwert, seine Tracht.*

*Krieger ist der, dem das Wort „Nur Gott“ ward Rüstung und Trutz,
Unter dem Schatten des Schwerts „Nur Gott“ ist Nutz ihm und Schutz.*

*Siehe, des gläubigen Manns Wesen wird aus ihr erhellt:
Wie er am Tag immer strebt, nachts betend schmilzt, niederfällt;
Auch sein erhabener Stand, und seiner Fantasie Brand,
Demut und Stolz, Sehnsucht, Glück unter dem himmlischen Zelt.
Wahrlich, des Gläubigen Hand ist ja die Hand Gottes selbst:
Siegreich und schöpferisch statt, wirkender, schaffender Held.
Wesen aus Licht und aus Staub, Knecht, mit des Herrn Attribut —
Frei ist sein Herz, nicht bedarfs' dieser und jenseitiger Welt.
Wenig ist, was er erhofft, machtvoll ist, was er erstrebt,
Herzensgewinnend sein Blick, und sein Benehmen gefällt,
Milde im Sprechen ist er, glühend im Suchen ist er,
Sei es beim Fest oder Kampf: rein er, untadlig sich hält.
Seine Gewissheit — sie wird Zentrum des Zirkels des Herrn —
Sonst wäre Traum nur und Wahn, Täuschung und Zauber die Welt!*

*Rastplatz ist er des Verstands, ihm hat die Liebe erlesen,
Und in des Horizonts Kreis wärmt und durchglüht er die Wesen.*



*Kaaba der Künstler bist du, Stärke des Glaubens du licht;
Durch dich gewann Andalus mit Mekka gleiches Gewicht.
Wenn eine Schönheit, dir gleich, unter dem Himmel besteht —
Nur in der Muslime Herz ist sie, und sonst anders nicht.
Oh, Gottesmänner so kühn, Helden arabischen Bluts,
Träger der schaffenden Kraft, aufrichtig, treu ihrer Pflicht,
Aus deren Herrschaft erhält jenes Geheimnis so fremd:
Herrschaft der Liebenden ist Armut, ist Fürstenbrunn nicht;
Durch deren Blicke der Ost wurde geformt und der West,
Die, in des Abendlands Nacht, schauten schon Wege voll Licht;
Von deren Freude und Spiel zehren die Spanier noch heut:
Warmblütig, fröhlichen Sinns, einfach, mit klarem Gesicht;
Immer noch blickt dieses Lands Volk dich gazallengleich an,
So, dass der Pfahl ihres Blicks heut noch ins Herz tief dir sticht.*

*Wie noch die Däfte von Jemen heut seine Lüfte durchschweben!
Wie noch Arabiens Farben heut seine Sänge beleben!*

*Ob auch den Sternen erscheint himmelsgleich diese Gestalt —
Ach, seit Jahrhunderten ist hier kein Gebetsruf erschallt.
Die Karawane, so kühn, heimsuchend-stürmischer Liebe —
Wo mag sie rasten, welch Tal sie wohl jetzt grade durchwallt?
Deutschland sah lange zuvor Aufruhr der Reformation,
Die alte Bilder zerstört, Formen zerbrach mit Gewalt;
Päpstliche Unfehlbarkeit wurde als Irrtum erkannt;
Denkens gebrechliches Boot wandte zum Meere sich bald.
Auch die Franzosen, sie sahn, lebten die Revolution,
Durch die des Westens Geschick änderte seine Gestalt.
Erbe des Römischen Reichs, der stets das Alte verehrt,
Fand im Erneuern Genuss; ließ, ganz verjüngt, das, was alt.
Auch in der Muslime Herz wächst solche Unrast jetzt an:
Gottes Geheimnis ist dies, das keine Zunge noch lallt.*

*Sieh, diesem Ozean tief — was wird ihm endlich entsteigen?
Wie sich am Himmelszelt jetzt andere Farben hier zeigen!*

*Drüben im Bergtal zerfließt Nebel im Morgenrot schon,
Sonne steigt auf, leuchtend klar, gleich dem Rubin an dem Thron.
Glutvoll und schlicht jenes Lied, welches das Landmädchen singt —
Ja, für des Herzens Boot ist Jugendzeit lockender Strom.
Strom Guadaquivir — sieh: an deinem Ufer sitz ich,
Träum manchesmal von der Zeit, die, ach, so lange entflohn.
Doch eine neue Welt liegt in den Geschichten verhüllt,
Und ohne Schleier erschau ich ihren Morgenglanz schon.
Hebe den Schleier ich auf von des Gedankens Gesicht,
Hörten die Franken verwirrt meines Lieds glühenden Ton!
Tod ist das Leben, in dem nimmer sich Umwälzung zeigt,
Leben ist für die Nation Unrast der Revolution.
Jenes Volk gleicht einem Schwerdt, fest in der Hand des Geschicks,
Das stets sich Rechenschaft gibt von seiner Tat, seinem Lohn.*

*Ohne des Herzens Glut bleibt jegliches Bild unvollendet;
Ohne des Herzens Glut bleibt jegliches Lied nur verschwendet.*

سَاجِد

سبل الموت غاية كل حرّ و داعيه لاهل الارض داعم

كانت الطائرة على أهبة الرحيل إلى بوسطن حين جامنى طرد بحوى زهرة أورشيديه وخطاب رقيق من فرانتس شتاينر يعبر فيه عن أمله في أن يكون لنا في الشتاء القادم لقاء يرفل بالصحة، ويتذرع عن عدم مجيئه للمطار، نظرا لما نعه ألم به. ولم يمض على ذلك سوى أسابيع قلائل حتى بلغنى في الثاني عشر من أكتوبر ١٩٦٧ نبأ رحيله المفاجئ عن هذا العالم، بعد رقاد قصير في أحد المستشفيات. وقد دفن معه ذاك الكتاب الذي يعالج الفن الفارسي في المتاحف الألمانية، والذي كم كلفنا سويا من جهد ومن أرق في شهور الصيف الماضي. فيا لها من خاتمة جليلة لحياة ناشر كبير!

عرفته منذ أعوام طويلة، فمن كان لا يعرفه من بين المستشرقين في ألمانيا، بل في العالم أجمع؟ وكان باعتباره أميناً لمندوق جمعية الاستشراق الألمانية لا يفرقه الأسهم الفعّال في مؤتمرواحد يعقده المستشرقون. وكنا نعلم منذ أن كنا لا نزال نجلس في قاعات الدرس أن قسما كبيرا من دوريات ومؤلفات الدراسات الشرقية يتم طبعه في دار نشر هذا الرجل.

ولد فرانتس شتاينر في ٢ أغسطس ١٨٩٢ ببلدة جرافهاينيشن من إقليم زاكسن، عن أب يمتلك دارا لطباعة الكتب. وقد أبدى فرانتس منذ حداثة عهده بالحياء اهتماما واضحا بمهنة أبيه وجده، وما لبث أن عمل في مطبعة والده، بعد أن أدى خدمته العسكرية كضابط في الحرب العالمية الأولى. ومع الزمن أجريت بعض التعديلات على هذه المطبعة، واستكملت أدواتها، حتى صارت مركزا لنصف المويص من النصوص العلمية في شتى اللغات النادرة. وقد توفر فرانتس شتاينر على إدارتها بما له من حلق ودينامية، ولم يخل بأى نصيح أو عين راح يقدمه لمؤلفي هذه المصنفات العلمية. وهكذا راح يعمل بلا هوادة للمضي قدما بمشروعاته، وكان من حظه أن الحرب العالمية الثانية لم تغرب أيا من مطبعيته. غير أنه تركهما وراءه في زاكسن، وانتقل إلى فيزبادن حيث تمكن في عام ١٩٤٦ من إقامة مطبعة حديثة لنصف النصوص العلمية وإخراجها. ولكم كان فخورا بها لاسيا وأنه لم يمض على إنشائها لما ثلاثة أعوام حتى كان قد أضاف إليها دارا للنشر تحمل اسمه. ولقد كان فرانتس شتاينر من أوائل الناشرين الذين أسهموا في دفع صدور المجلات العلمية في ألمانيا بعد الحرب، حتى أنها بلغت هذا العدد الوافر الذي هي عليه الآن، بعد أن احتجبت معظمها في أحوام الدمار، نظرا لهاظة تكاليفها. وما لبث أن أصبح هذا الناشر المقدم يحظ ثقة الأكاديميات والمجالف العلمية والحكومات. ونحن إنما نذكر جزءا واحدا من البرنامج الواسع لدار نشره، حين نشير إلى أن خطة نشر الأعمال الكبرى لدوائر الاستشراق الألمانية قد وضعت ونفذت على يديه، ومنها: المكتبة الإسلامية (Bibliotheca Islamica)، ودورية جمعية الاستشراق الألمانية، والعمل الكبير الذي لا زال في طور التتو، وهو قائمة المخطوطات الشرقية المحفوظة في ألمانيا (أنظر فكر وفن ٨). ولقد سجي شتاينر هذه المؤلفات الشرقية بحبه الكبير، كما تعاون على نحو مثالي، في هذا الصدد، مع «هلموت شيلر»، مدير القسم الشرقي في أكاديمية ماينس للعلوم، والذي كان يشغل في السابق منصب سكرتير عام جمعية الاستشراق الألمانية طيلة أعوام طوّل.

غير أن الموت الذي خطفت شيل فجأة في صيف عام ١٩٦٧ (أنظر فكر وفن، عدد ١١١) قد أثر في صديقه شتاينر غاية التأثير، وإن يدعى عليه أنه ظل يتابع عمله في مشروعاته الجديدة بطاقة لا تنفخ. وفي الثاني من شهر أغسطس من نفس العام احتفل بعيد ميلاده الخامس والسبعين، وكرمه في هذه المناسبة كل من عرفوه غاية التكريم.

لكم نفقذ إليه، نحن الذين عرفناه عن قرب، وارتبطنا معه برباط الصداقة، لكم نفقذ إلى رسائله وأحاديثه التليفونية، وزيارته التي كانت تجمع بين العمل الجاد والحديث الطلق الخلو. كان شتاير صديقاً للعلم والعلماء، يجتمع في شخصه مثالية واقعية في الانسجام متكامل، وإنه لصاحب فضل كبير في دعم وتعزيز الاستشراق الألماني الحديث.

•

توفي في الحادي عشر من نوفمبر عام ١٩٦٧ الأستاذ الدكتور فرانتس تيشنر، وبذا يكون ثالث مستشرق ألماني فقدناه في العام الماضي. وكان تيشنر إلى جانب تبخره في الثقافة العثمانية التركية من أكثر المستشرقين رقة في الطبع وخفة في الظل. فقد كانت صورة هذا العالم بقماته المشقوقة ولحيته الهيبية مما لا يغب عن أي مؤتمر يعقده المستشرقون، ولكن أكبرنا فيه حماسه، حين كان، برغم اعتلال صحته، يصبر على ألا يفقد الصلة بزملائه. حتى أنه كان أحياناً لا يتوانى عن تجهيز مشاق رحلة يقطعها ليستمع إلى محاضرة أحد رفاق الاستشراق.

ولد فرانتس تيشنر في الثامن من سبتمبر عام ١٨٨٨ في باد رينجن، بمقاطعة بافاريا، عن أسرة ميسورة الحال، كانت تمتلك مصنعا للمستحضرات الطبية. وهكذا توفرت له الامكانيات المادية حتى يتفرغ للبحث والدراسة. وفي عام ١٩١٢ حصل على الدكتوراه برسالة عنوانها «نظرية التزويين في النفس».

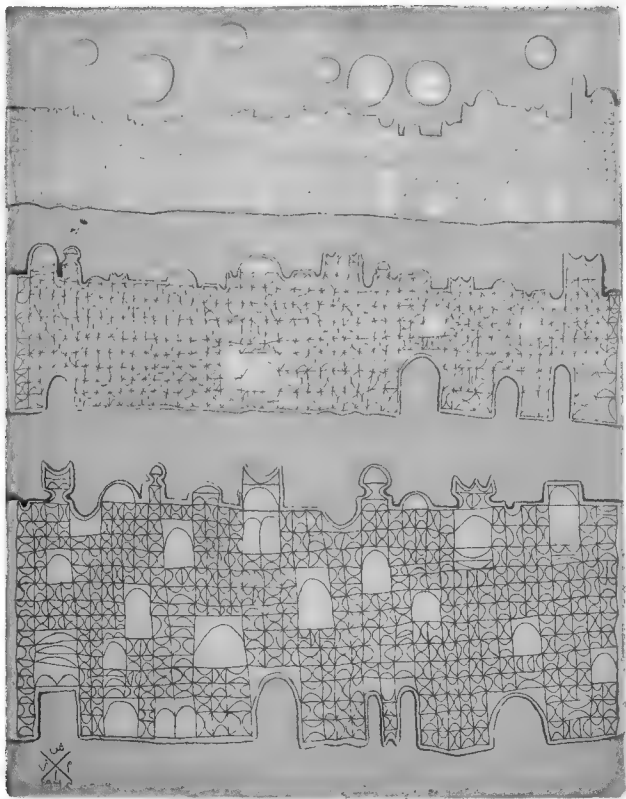
غير أن أول ما نشر من بحوث ودراسات لم يلبث أن كشف عن الميدان الذي انصرف إليه جل اهتمامه: فقد راح يصف قبول إحدى الطوائف الحرفية لشاب حديث العهد بالحياة، وذلك من واقع رسوم منمنمة تركية (مجلة Der Islam العدد السادس، ص ١٦٩-١٧٢). وكان جيورج ياكوب هو الذي وجه انتباهه إلى موضوع الطوائف الحرفية الإسلامية. كما أنه اشترك مع ياكوب في إعداد كتابه: «المعنى في محاضرات اللغة والحضارة التركية العثمانية». وكان الموضوع الذي عالجته في رسالة الأستاذية، التي سمحت له بالتدريس في رحاب الجامعة: «شبكة المواصلات في الأناضول، حسب المصادر العثمانية». وتعد هذه الرسالة، التي فرغ منها في مونستر عام ١٩٢٢، من المصادر الأساسية التي طالما شغلت اهتمام العلماء، ووضعت أيديهم على صورة واضحة يمكن الاعتماد عليها، لما كان يشق الأناضول من طرق لعبت دورا هاما في التجارة بين آسيا وأوروبا. ويشهد العديد من المقالات التي حررها فقيدها عن المدن التركية في الموسوعة الإسلامية الحديثة Encyclopedia of Islam على شدة اهتمامه بهذا المجال. وقد أقبل تيشنر بعد ذلك بأعوام طويلة على التطواف بالأناضول في رفقة عالم تاريخ الفن الإسلامي الكبير «كورت إردمان» (أنظر فكر وفن ٥)، وبذا راح يواصل تعمقه في تاريخ هذه المنطقة وجغرافيتها وفنونها العريقة.

ويعد تيشنر من بين المستشرقين القلائل الذين علوا بالفن الإسلامي. حتى أنه ترجم عام ١٩٦١ مقالة عن رسم سلجوقي بارزن من التركية إلى الألمانية، وبذلك يسر استفادة علماء الآثار الألمان منها. كما أنه وسع من دراساته حول تاريخ تركيا مستعينا بما وقع تحت يديه من مخطوطات منمنمة. وقد نشر مثالا - في عام ١٩٢٥ ألبوما تركيا لرسم الميناتور، يرجع تاريخه إلى القرن السابع عشر، ويحتوي على لوحات تصور حياة الشعب والقصر في ذلك الزمان. وبذلك يرجع إليه الفضل في التعريف بجانب من بطرق البحث العلمي من قبل. ويجد لتيشنر دراسة قام بها أخيرا - في عام ١٩٦٢ - حول حملة السلطان العثماني سليمان القانوني، على القرس كما يرضها مصور تركي بالرسم المنمنمة، يدهي مطراقي.

لأن أن الميدان الرئيسي الذي طالما شغل تيشنر كان يتعلق بمؤلفاته التي ذكرناها في صدر هذه الكلمة، والتي تدور حول بحث الطوائف الحرفية الإسلامية وسجاعات الفتوة. فلقد وجه الشطر الأكبر من عنايته لدراسة اتحادات الفتوة في صوبتها العربية (كاتحاد فتوة الخليفة الناصر)، وفيما صارت إليه عند الترك، حيث نجد الاتحادات «وحي» وكان ذلك منذ عام ١٩٢٨، إذا ما غرضنا النظر عن أول دراسة له قام بها في هذا الصدد عام ١٩١٥. وإليه يرجع الفضل في نشر وتحقيق عدد كبير من الأعمال الشعرية التي راحت تكشف النقاب عن تاريخ «الفتوة». كما أنه صاحب المقالة الرئيسية التي تعالج نشأة هذه الجماعة وتاريخها وتطورها في الموسوعة الإسلامية. وقد تبدى ميله إلى التصوف، بل ولعله به وتماطفه معه، لأن للتصوفين الأثر الكبير على حركة الفتوة، فبدأ دونه عن سجاعات الدراويش الأتراك، وبخاصة عن قونيا، موطن المولوية.

ولأن تطلعا إلى حياة هذا العالم الجليل لوجدناها كانت تفضي على صراط مستقيم. فقد كان دائب البحث والتعمق والاستزادة في ميدان تخصصه. كما كانت تقواه في حياته الشخصية أفضل معين له على استيعاب وإكبار ما في الحضارات المغايرة من ودرع كبير.

(اناماري شميل)



طلائع الكتب

Fritz Grobba, Männer und Mächte im Orient. Illustriert. Musterschmidt-Verlag, Göttingen, 1967.

تدعونا قراءة العنوان القرى لهذا الكتاب ٢٥١ عاما من العمل الدبلوماسى فى الشرق إلى الاعتقاد بأن المؤلف يعرض ذكرياته فى حق التمثيل الدبلوماسى أثناء ألمانيا القيصرية.

إلا أن هذا ليس هو الحال. فهنا شخصية هامة تظل خلف الموضوع الذى تبرزه وتقدمه على نفسها. ولعل هذا ليس بالأمر العادى خاصة وأنه قد ظهرت فى الفترة الأخيرة بالذات مذكرات عديدة لشخصيات دبلوماسية ألمانية لعبت فيها التجارب الشخصية دورها الأكبر. وإن هذا التواضع العلمى الذى يميز به «جروبا» يستحق منا الثناء والاطراء. لا سيما وأن المؤلف قد بدأ إلى دعم الحقائق بالمستندات الرسمية، بينا اختار جانب الحذر فى التعليق والحكم عليها، مما جعلها مقنعة. ويبدأ عرض الأحداث بعام ١٩٢٣، حين عين «جروبا» قائما بأعمال السفارة الألمانية فى كابل. والفصل الأول من الكتاب يبين على نحو نموذجى، كيف أقبل المؤلف بكل طاقته على أداء مهنته، ومع ذلك تسلم بقدر كبير من الموضوعية. وبعد وصفه لفترة الحرب العالمية الأخيرة قطعة من التاريخ الدولى. وما يستحق الإشارة إليه عرضه لفشل هتلر ونظريته العنصرية، التى تصورت أن هناك «نفقا» للآريين على الساميين.

وبعد هذا الكتاب مرجعا أساسيا، جذير بكل مهم بالشرق أن يطلع عليه، كما أنه وثيقة فائقة الأهمية بالنسبة لتاريخ العلاقات العربية الألمانية.

Kazimierz Michalowski, Faras, die Kathedrale aus dem Wüstensand. Aufnahmen von Georg Gerster. Aus dem Polnischen und Französischen übersetzt von Alfred Loefke und Artur Vogel. Wissenschaftliche Beratung: Martin Krause. Typographische Gestaltung: Ernst Scheidegger. Benziger Verlag, Einsiedeln, Schweiz, 1967.

لأن السد العالى لم يوضع موضع التخطيط والتنفيذ لما استبعد المنور على كنيسة فرس القبطية، التى ظلت مخفية تحت أطلال قلعة عربية وسط هضبة رملية.

ولقد حصل المعهد البولندى، الملحق بجامعة وارسو، للتفتيش عن الآثار فى حوض البحر المتوسط، عن طريق مكتبه فى القاهرة، على امتياز البحث فى منطقة فرس فى صيف عام ١٩٦٠. وبالطبع ما كان يدور بخلد أحد ما كانت تخبئه هذه البقعة من أسرار. كل ما هنالك أن أمرا واحدا كان ثابتا منذ قامت حملة أوكسفورد باستكشاف هذه المنطقة تحت قيادة العلامة جريفيث، وذلك بين ١٩١٠-١٩١٣، وهوان «باخوراس» القديمة، التى صارت تدعى اليوم «فرس»، كانت فى عهد الفراعنة والمعهد القبطى التوى مركزا ثقافيا هاما.

وقد بدأت عمليات التنقيب عن الآثار فى هذه المنطقة منذ الأيام الأولى من شهر فبراير عام ١٩٦١. وقام ميشالووسكى بوصف كافة الخطوات التى تمت فى هذا الصدد بما تتطلبه الدقة العلمية. ويمكن المنور على أوسع عرض تفصيلى لهذه العمليات فى كتاب «حفریات بولندية فى فرس» Faras, fouilles polonaises، الذى ظهر منه حتى الآن مجلدان، يقوم عليهما الكتاب الذى نتناوله بالتعليق فى هذه المجلة.

وقد تتبع جيورج جرستر، المصور الذى يعرفه قراء مجلتنا (فكر وفن، عدد ١٥١)، طريق التنقيب عن هذه الآثار بأنفسه الفوتوغرافية. وكما كان الاكتشاف مثيرا للدهشة والاهتمام إذ عثر على ما يفوق مائة لوحة جدار كبيرة، فى كنيسة أسقفية فرس. وترجع هذه اللوحات إلى القرنين الثامن والحادى عشر، حيث تشكل الجزء الرئيسى من هذا الكتاب (يوجد القسم الأكبر من لوحات الجدران فى المتحف القومى بالخرطوم، أما الشطر الأصغر منها فوجود فى المتحف القومى بوارسو).

ولقد تم طبع صور اللوحات فى دار «كونزيت وهوبر» Conzett und Huber بزوريخ، أما النص فطبع بمعرفة دار نشر Benziger التى ما ادخرت جهدا لتخرج الكتاب فى ثوب متألق يليق بما لهذه المكتشفات من قيمة أثرية كبيرة.

Quellen persischer Weisheit. Firduzi, Hafis, Nisami, Omar Chajjam, Sa'di. Verlag Leobuchhandlung, St. Gallen, Schweiz, 1967.

لقد جمع إ. هيتنجر هذه الباقية من الحكم الفارسية بعناية وحذب كبير. ولقد أضفى عليها تأنها بمرءاء جذاباً مشوقاً. والحق أن هذا الكتيب الجليل من سلسلة «التياني» (يتابع الهجة، والسعادة، والحب) لن أجمل ما صدر من المجلدات الصغيرة الحجم التي أصح ما تكون للاهداء في عام ١٩٦٧. ثم أننا نحن معشر الألمان - لنشكر جامع هذا الكتاب على ما قدم لنا فيه من روائع فرسان الشعر الشرق أمثال الفردوسي وحافظ. ولنا أحوج ما نكون في الوقت الحاضر إلى دعم الصلات الروحية مع الشرق.

S. U. Graf, Abenteuer Südarabien. Oel verwandelt Allahs Wüsten. Illustriert. Chr. Belser Verlag, Stuttgart 1967.

أهم ما في هذا الكتاب لوحاته الفوتوغرافية الملونة. فهي تعرض لقطات رائعة، وتصور الخصائص المميزة حقاً لمنطقة جنوب الجزيرة العربية. وليس من العجيب أن تخرج في هذه الطباعة الممتازة عن دار نشر «بازر»! ونص هذا الكتاب يتميز بالموضوعية، بل أنه أحياناً ما يبدو صلباً إلى حد ما. ونحن لا ندري على وجه التحقيق ما إذا كان على صورته الحالية كافياً لتحقيق متطلبات النشر.

نلاحظ والألم يتفطر من فؤادنا أن تقسم ألمانيا قد صار أيضاً من الأمور المعروفة في جنوب الجزيرة العربية، وأن الشعب العربي هناك صار ينظر بعين الريبة والشك إلى الألمان الغربيين. ومع ذلك فحب الألمان للشرق عبر قرون طوال لا يعرف مثل هذه الحدود.

Ahmed Muddathir, Die arabische Presse in den Maghreb-Staaten. Deutsches Institut für Afrika-Forschung, Hamburg 1966.

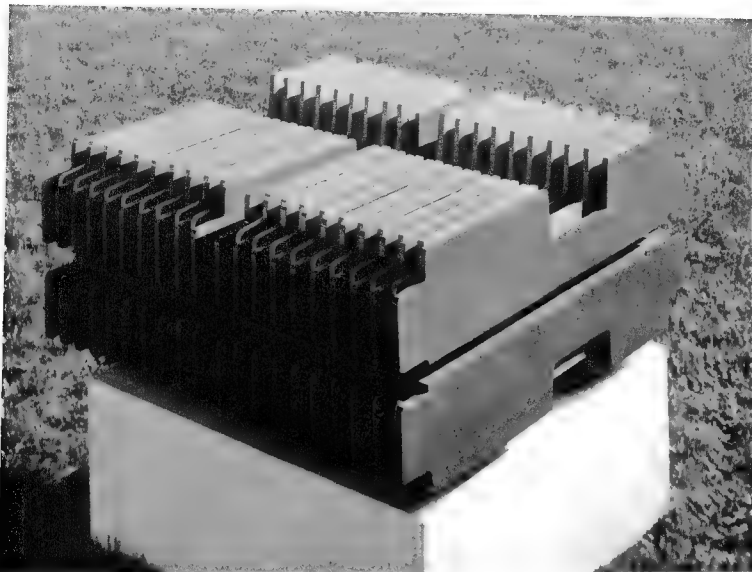
صدرت هذه الدراسة الجديرة بالاهتمام في صورة المجلد الثالث لسلسلة «المساهمات الماهورية في دراسة أفريقيا». وهي تعالج الصحافة في المغرب الأقصى، والجزائر، وتونس، وليبيا. كما أنها تعرض للإرسال الإذاعي والتلفزيوني في هذه الأقطار على السواء، خاصة وأن كلا من الراديو والتلفزيون لازال يلعب هناك دور المنافس الخطير للصحافة. وسوف يتبدل هذا الوضع بمحو الأمية من هذه البلدان، لا سيما وأنها أسوأ الأمية إذا أضيفت إلى ضعف القوى الشرائية تحد من تطور الصحافة وذيوها. (ويقدم لنا المؤلف السبب التالية للأمية في شمال أفريقيا: ليبيا: ٤٠ بالمائة، تونس والمغرب: ٦٠ بالمائة، الجزائر: ٧٣ بالمائة).

كما يعرض الكاتب للصحافة الناطقة باللغات الأجنبية في هذه البلاد العربية من أفريقيا الشمالية، وهو يرى هنا أن دور هذه الصحف سيستمر في فعاليتها طالما أن الصحافة العربية في هذه الأقطار لازالت بمواجهة إلى المزيد من الخبرة والحريّة التي تسمح لها بأن توطد أركانها على مدى أقوى وأوسع. وهذا - كما قلنا - رأى مؤلف الكتاب، الذي لم يندخر وسعاً في اتخاذ جانب الدقة والموضوعية، مما يجعل أحكامه مغطاة للاعجاب.

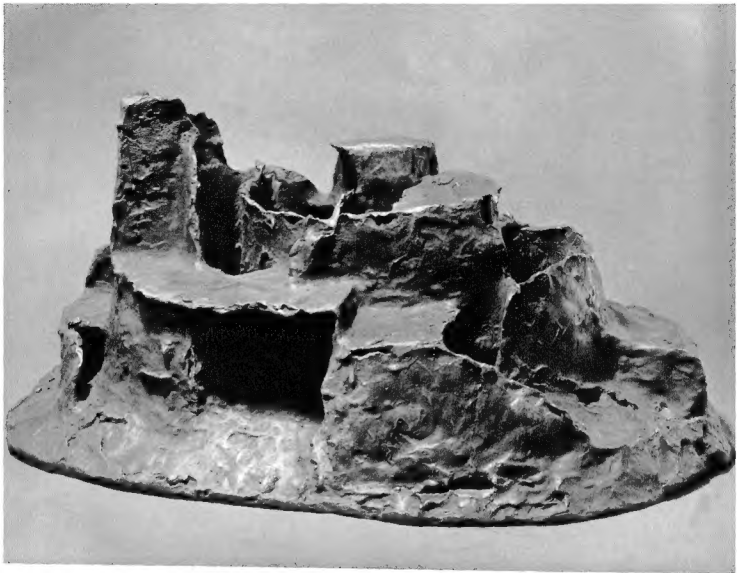
Stefan Andrus, Ägyptisches Tagebuch. R. Piper Verlag, München, 1967.

يعرض «أندرس» يوميات رحلته الثانية إلى مصر. وقد كنا نتنظر من أديب مثله أن يستعد لرحلته كما يجب. ولعله فعل ذلك، ولكنه لم يلبجاً إلى المصادر الصحيحة على أي حال.

ومن المؤسف أن هذا الكتاب ملئ بالأخطاء والتحيزات، وخاصة فيما يتعلق بالإسلام. خسارة أن المؤلف لم يعرض نص كتابه قبل دفعه إلى المطبعة على مستشرق يعرف مصر حق المعرفة كآرنولد هونتجر، وخسارة أيضاً أن ناشر الكتاب لم يفكر في نفس الأمر. ولو فعل أياً ذلك لأمكن صون المؤلف عن الانزلاق إلى استنتاجات خاطئة، دون التدخل في ملاحظته للوقائع.



اوتس کامپمان Uta Kampmann، رادیاٹور ج ۳، ششپ ملوک، عام ۱۹۷۲.



اورسولا ساكس Ursula Sax ، نوسكالا ۴، ۱۹۷۲. تصوير: گيلكا، في برلين
 لشكر دار الفنون Akademie der Künste برلين التي انعم اليها بملين التصويرين.

هانس فرنر ريشتر مؤلف هذا الكتاب (من مواليد ١٩٠٨) هو مؤسس «جماعة ٤٧»، التي تعد أهم رابطة أدبية في ألمانيا الاتحادية. ولقد زار ريشتر بناء على دعوة من اتحاد الأدباء السوفيت كلا من أوزبكستان وتاجيكستان، وذلك في خريف عام ١٩٦٥.

وفي عام ١٩٣٠ زار نفس هذه البقاع أدب آخر اشتهر في عصره بلقب «الخبر الصحفي الطائر»، وهو إيجون إريش كيش، الذي كان صديقا لفرايتس كافكا. وبعد «كيش» مرافقا غير مريثا بالنسبة لـ «ريشتر» فهو سأل ريشتر - يكثر من اقتطاف روايات مله عن تلك المناطق، وبذا يقف القارئ على مقارنات لا تخلو من أهمية بالغة بين ما كانت عليه هذه البقاع منذ ٣٥ عاما، وما صارت عليه في يومنا هذا.

ومع كل التغيرات المائلة التي طرأت على أوزبكستان وتاجيكستان إلا أن ماضيها لم ينمح تماما. فثلا قد يندر اليوم أن نجد هناك اعتناقا أو ميلا صريحا لعقيدة الاسلام، إلا أن روح ذلك الدين لا زالت تلمس هناك في وضع المرأة، ودور الرجل في الحياة.

على أبناء تسعة» هكذا يادر المؤلف «مشرف أحمر» لزراعة قطن، ومضى يقول: «والآن سيتزوج أحدهم بالطبع من أراها له صالحة كزوجة. فنحن للمسنون نعرف ما هو الأفضل لأنثانا الشباب.»
ولإن كان الخجابه قد زال عن النسوة والفتيات، إلا أن تضر العذراوات لم يزل عنهن. وكثيرا ما تعني هناك كلمة «عذراء» المديح والأطراء.

ويفضل شباب هذه البقاع في يومنا هذا، بمن صاروا مدراء مصانع ولا زالوا في الثلاثينات، أن يناقشوا «الحقائق» على قضاء الوقت في الجدل الأيديولوجي. فهم يبحثون العائد الذي تحققه مصانع الأكلمة والسجاد، والمزارع الخ.
وقد زود هذا الكتاب الذي يجب إلى القارئ متابعته، بالكثير من الصور واللوحات القيمة، فضلا عن الخرائط والبيانات الإحصائية. إلا أننا كنا نود للمؤلف أن يكون على مزيد من الاطلاع على دين الاسلام، وأن يكون أقل تحيزا في هذا الصدد. فهو مثلا يستعمل باللغة الألمانية عبارة Mohammedaner (المحمديين)، ومهملتها المسلمين: Die Muslime.

Sahara. Herausgegeben von Christoph Krüger unter Mitarbeit von Alfons Gabriel, Peter Fuchs, Theodore Monod und M. Kassas. Anton Schroll Verlag, Wien und München 1967.

هذا السفر غنى لأقصى درجة بالمادة الاعلامية الخيرية. فنه الذي يعالج كافة مظاهر الصحراء مدعم بالاحصائيات، والرسوم الكثيرة، والصور الفوتوغرافية الملونة.
وكانت مساهمة الأستاذ الدكتور ألفونس جابريل في هذا الكتاب عن «جغرافية الصحاري»، كما حرقه «كريستوف كروج» فصلا آخر عن «ما قبل تاريخ الصحاري»، ودون الدكتور بيتر فوكس مقالة عن «شعوب الصحاري»، والأستاذ «تيودور مونود» عن «حيوانات الصحاري»، وم. قصاص عن «نباتات الصحاري». وكل هؤلاء الكتاب إحصائيين في الميادين التي عالجوها، مما يجعل هذا السفر مرجعا يوثق به ويعتمد عليه في التعرف على أكبر صحراوات هذه الأرض.

Märchen der Kabylen. Gesammelt von Leo Frobenius, neu herausgegeben von Hildegard Klein. Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf-Köln, 1967.

يحتوي هذا الكتاب الذي صدر ضمن سلسلة «أساطير الأدب العالمي»، وهي التي سبق الإشارة إليها عدة مرات (أنظر فركوف، عدد ١١١) على مختارات من الأساطير الشعبية، التي كان «ليو فروبنويس»، الباحث الألماني الكبير، المتخصص في استكشاف خصائص المجتمعات الأفريقية، قد جمعها في عامي ١٩١٤/١٣. (وكان قد سبق نشر هذه الأساطير إلا أنها نفذت منذ وقت طويل).

وتوضع لنا هيلديجارد كلاين، المشرقة على إصدار هذه الطبعة، معالم عالم القبيلة الأفريقية، التي لا شك أنها صارت مختلفة عما كانت عليه في عهد فروبنويس. ومن هنا صار يحق للسيدة كلاين أن تضع سؤالها الأخير: «إلى متى تستطيع الأساطير القديمة أن تقف، من عليائها فوق جبال القبائل، في وجه الريح الجديدة التي تهب أفريقيا من الشمال حتى الجنوب؟» - (أنظر ص ٣١٣ بالمرجع المذكور).



